فيحاء عبد الهادي

وعد الغد

دراسة في أدب غسان كنفاني



دار الكرمل للنشر والتوزيع
دائرة الثقافة - منظمة التحرير الفلسطينية

فيحاء عبد الهادي



دراسة في أدب غسان كنفاني

دار الكرمل للنشر والتوزيع
ص.ب ٢٧٠٦٧ ـ هاتف ٦٠١٤٨ ـ عمان/الأردن

دائرة الثقافة
منظمة التحرير الفلسطينية


وعد الغد

ادب غسان كنفاني / الرواية والقصة القصيرة

تاليف: فيحاء عبدالهادي

الطبعة الاولى: عمان ـ ١٩٨٧
رقم الايداع: ١٩٨٧/٦/٢٦٩
رقم الاجازة المتسلسل: ١٩٨٧/٦/٢٥

٩٢ر٨١٠
فيحـ   فيحاء عبدالهادي
ادب غسان كنفاني/ فيحاء عبدالهادي ـ
عمان: دار الكرمل للنشر، ١٩٨٧.
(١٩٧) ص
ر.ا (١٩٨٧/٦/٢٦٩)
١ ـ الادب   ا ـ العنوان
(تمت الفهرسة بمعرفة مديرية المكتبات والوثائق الوطنية)

الإهـــداء

حبي لم يفقد أرضه،

حبي لم يفقد جذره،

أرض حبيبي في كل عروقي،

أرض حبيبي تُزهر في قلبي.

في الجو العاصف تزهر،

في الجو الصافي تزهر،

ما كفَّت عن أن تزهر،

إلى الشهيدة شادية أبو غزالة، الصديقة والرمز

فيحاء

مدخل

برز الأدب الفلسطيني بشكل متميز في الأدب العربي المعاصر عاكساً خصوصية القضية والنضال في سبيلها.

«وإذا كانت قضية النضال الوطني الفلسطيني هي قضية من نوع خاص، فإن مقاومة هذا الشعب لها خصائصها المميزة، كما ان صوته الأدبي ونبرته الفنية لهما جوهما وطابعهما الخاص والمختلف، فهما محاولة لتأكيد الذات وإثبات الوجود في مواجهة واقع التشرد والمنفى كما انهما دعوة إلى رفض الواقع السائد، والخروج منه والعودة إلى الأرض»[١].

لقد استطاع غسان أن يمزج الحلم الفلسطيني بواقع النضال كما استطاع أن يحدد هويته بشكل واضح المعالم: الأديب الناقد المناضل، الذي ساهم بشكل واضح في تطوير النظرة إلى دور الأدب وتعامله مع الواقع تأثراً وتأثيراً.

لقد استوعب غسان واقعة الفلسطيني استيعاباً متبصراً منذ النكبة سنة ١٩٤٨م حتى استشهاده ١٩٧٢م، وقدم هذا الواقع في قصصه محاولاً التخلص من الرومانسية التي اتسمت بها معظم الكتابات السابقة التي تناولت نفس الموضوع. لم يهتم كنفاني بإثارة الحزن أو الشفقة لدى القارىء حين يكتب عن فلسطين لهذا فهو لم ينظر لمشكلة الشعب الفلسطيني على انها مشكلة لاجئين. لقد حاول أن يقترب من عالم الفلسطينيين الحقيقي. ورأى قوتهم الكامنة في إيمانهم بقضيتهم، وأحس القوى القاهرة التي تحاول فرض الأمر الواقع عليهم.

«كان غسان كنفاني من أوائل الروائيين العرب الذين بدأوا بمواجهة إنسانية الفلسطيني، وحين يواجه الكاتب إنسانية شخصياته فلا يمكن أبداً أن يقدمهم في شكل مسطح أو عاطفي رخيص»[٢].

وفي الوقت الذي كان غسان كنفاني مع بعض من الأدباء الفلسطينيين يكشف جوانب الحياة الفلسطينية بواقعية واضعاً يده على السمات الايجابية للخروج من هذا ضمن حركة النضال، كان غيره من الكتّاب الفلسطينيين يتناولون القضية من زاوية أخرى بعيدة عن الواقع مما جعلهم يراوحون بين الدعوة إلى العجز وبين اليأس والإحباط.

فهذه سميرة عزام تحاول أن تجد حلاً للقضية الفلسطينية فلا تجد إلا الحل السريع السهل: الارهاب الفردي. وهذا ما نلمسه في مجموعتها القصصية الساعة والانسان[٣].

---

(١) الياس خوري، **غسان كنفاني إنساناً واديباً ومناضلاً**. منشورات الاتحاد العام للكتاب والصحفيين الفلسطينيين، بيروت، تموز ١٩٧٤م.

(٢) رضوى عاشور، **الطريق إلى الخيمة الاخرى**، دار الآداب، بيروت، ط ١، حزيران (يونيو) ١٩٧٧م، ص ١٧٩.

(٣) سميرة عزام: **الساعة والإنسان**. المؤسسة الأهلية للطباعة والنشر، بيروت.

ونجد حليم بركات في روايته (ستة أيام). يعطي صورة المثقف الفلسطيني العاجز عن الاندماج في حركة تطور شعبه، الذي يريد أن يتحرر بسرعة وباللجوء إلى أقصر الطرق، الذي يتمرد ويثور على كل أنواع الفساد والتخلف والكبت الجنسي. يظهر من الرواية وبصورة واضحة أن بركات يكتب من خارج حركة الجماهير الواقعية. لهذا فهو لا يجد حلاً يقدمه لمعضلات الواقع الفلسطيني سوى التمرد الفردي. وتلتقي رؤية حليم بركات مع رؤية كاتب آخر هو «جبرا ابراهيم جبرا».

إذ يعتقد جبرا أن المثقفين «هم المغيرون وهم الثوريون الحقيقيون سواءً حملوا السلاح في سبيل هذا التغيير أو لم يحملوه»(٤).

ان جبرا لا يرى المثقفين ضمن إطار طبقة اجتماعية ولهذا فهو يصورهم في عزلتهم عن المجتمع وكأنهم يتحركون بمعزل عن حركة المجتمع لا يتأثرون بتناقضاته ولا شأن لهم بصراعاته.

ولو أخذنا روايته (السفينة) مثلاً على كتاباته لبدت لنا رؤيته الفكرية بشكل واضح. إذ يقدم لنا في (السفينة) عدداً من المثقفين العرب عاجزين يائسين محبطين. انهم في سفينة وسط البحر بعيداً عن أرض الواقع. ولا شك ان المكان هنا قد أحسن اختياره للدلالة على الانقطاع عن الواقع. ان الحوار بينهم مقطوع، والصلات بينهم لصلتهم بالأرض كلها مقطوعة. انهم ينحدرون من أصول ثرية أو اقطاعية. وهو حين يتوصل إلى فقدان الصلة بين هؤلاء المثقفين وبين المجتمع فكأنه يرى انهيار هذه الطبقة من داخلها دون أن يلمح دور القوى الجديدة التي ورثت الاقطاع نفسه لتناقض مصالحها معه.

وفي مقابل هذا الفهم، العاجز عن استيعاب الواقع من أجل تجاوزه يقف غسان كنفاني مع قلة من الكتّاب الفلسطينيين، ليقدموا رؤية مختلفة لتجاوز الواقع مثل اميل حبيبي في روايته:

«سداسية الأيام الستة»(٥). والوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل»(٦).

«يقدم الأدب الفلسطيني المناضل رؤية جديدة بالغة الأهمية والدلالات على مستوى الرواية العربية. فهو لا يتحمل فقط هموم شعبه المباشرة، إنما يوسع الدائرة ليصل إلى التقاط لحظة الانغراس في الوسط الجماهيري، بكل مأساويتها وفرحها، وهذه المساهمة لعبت دوراً بارزاً في تطوير الرواية العربية على المستوى التشكيلي، حيث استطاعت أن تلتقط أكثر العلاقات تعقيداً وتشابكاً»، واحالتها إلى مسار فني ضمن رؤية محددة. والدور الأساسي في هذه العملية قام به غسان كنفاني في إخلاصه لقضيته وتجربته الأصيلة»(٧).

اهتم غسان كنفاني بالتجريب الفني محاولاً أن يطور أدواته الفنية مستفيداً من انجازات الرواية الغربية التقنية مما جعله يضيف فعلاً إلى الرواية الفلسطينية والعربية. كما نجد لغسان جهداً ريادياً

---

(٤) من الحوار الذي أجراه الياس خوري مع جبرا ابراهيم جبرا عام ١٩٧٤، **شؤون فلسطينية**، العدد ٧٧، نيسان ١٩٧٨م.

(٥) إميل حبيبي، **سداسية الأيام الستة**، دار الهلال. العدد ٢٤٩، يونيو ١٩٦٩م.

(٦) إميل حبيبي، **الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد ابي النحس المتشائل**، دار ابن خلدون، بيروت ط ٢، نوفمبر ١٩٧٤م.

(٧) إلياس خوري، **تجربة البحث عن افق (مقدمة لدراسة الرواية العربية بعد الهزيمة)**، منظمة التحرير الفلسطينية، مركز الأبحاث، ص ٤٧.

في محاولته تقديم إنسان إسرائيلي كشخصية روائية في (عائد إلى حيفا).

لقد تميز الكاتب أيضاً باستطاعته رؤية الوطن في منظوره الطبقي، انه يرى في المصلحة العميقة التي تربط بين الكادحين وبين الثورة ما يفسر اندفاعهم لحمل السلاح قبل غيرهم.

«إن كتابات غسان مع تقدم مسيرته الفنية، تتجه أكثر للانحياز للكادحين من أجل فلسطين وتأكيد ثقته اللامحدودة بإمكاناتهم»[8].

ومن أهم ما يميز أدب غسان لغته الشعرية المكثفة. انها اللغة التي تتحول في دلالاتها كما نجد في (ما تبقى لكم) وهي القادرة على الإيحاء، الطيعة في يد كنفاني يستخدمها كما يستخدم الرسام ألوانه بخفة وحيوية ومقدرة شديدة على الإيصال.

في روايته (رجال في الشمس) و (ما تبقى لكم) نجد إضافة للرواية الفلسطينية موضوعاً وشكلاً.

بيّن في الرواية الأولى ان اختيار طريق الهرب من المسؤولية يؤدي إلى طريق الموت وان لا خلاص إلا بالفعل الجماعي الذي يشير إليه دون تصريح آخر الرواية. وفي الرواية الثانية أشار إلى الفعل وإلى المجابهة التي هي طريق الخلاص. اما بالنسبة للشكل فقد لجأ في الرواية الأولى إلى أسلوب «الرواية ذات الأصوات المتعددة» في الفصول الأولى واتجه بعدها إلى البناء العضوي التقليدي ليكمل تتابع الحدث.

وفي الرواية الثانية اهتم بالشكل الفني بدرجة كبيرة. مستفيداً من إنجازات الرواية الأوروبية والامريكية في الثلث الأول من هذا القرن وخاصة من رواية (الصخب والعنف) للكاتب الأمريكي «وليام فوكنر»، وسيتعرض البحث إلى المقارنة بين الروايتين عند الوقوف المفصل برواية «ما تبقى لكم».

وفي (عائد إلى حيفا) نجد ربطاً ما بين الشخصية اليهودية وتاريخها لأول مرة في الأدب العربي كما لاحظت رضوى عاشور[9]، حيث يربط غسان بين عذاب المضطهدين في كل مكان، عذاب الانسان الفلسطيني على يد الصهاينة وعذاب الانسان اليهودي على يد النازية.

وفي (أم سعد) نجد تبلوراً لرؤية غسان للوطن في منظوره الطبقي، إذ أنه منذ بدايات كتاباته استطاع أن يلتقط إمكانيات التمرد والرفض في المخيم ورأى القضية الفلسطينية من وجهة نظر فقراء الوطن، الذين يثورون على واقعهم ويحملون السلاح من أجل تحريرهم، لكن رؤيته هذه تبدأ في الوضوح أكثر وأكثر في أعماله المتأخرة التي تنسجم مع تبلور رؤيته السياسية كما نرى في (أم سعد) في الرواية و (عن الرجال والبنادق) في القصة القصيرة.

قدم غسان كنفاني للأدب العربي والأدب الفلسطيني أربع روايات مكتملة وثلاث روايات لم تكتمل، وأربع مجموعات من القصص القصيرة وثلاث مسرحيات. وأربع دراسات ـ اثنتان في أدب المقاومة الفلسطيني وواحدة في الأدب الصهيوني وواحدة عن ثورة ١٩٣٦م عدا عشرات المقالات النقدية والأدبية الهامة التي لم تجمع.

---

(٨) رضوى عاشور، **الطريق إلى الخيمة الاخرى**، ص ١٨٠.
(٩) **المصدر نفسه**، ص ١٤٥ ـ ١٤٦.

والدراسات التي تناولت أدب غسان كنفاني ليست كثيرة. صحيح ان هناك مقالات كتبت عنه وعن أدبه، ولكننا لا نجد كتباً مستقلة كتبت عنه بشكل تحليل دراسي إلا قليلاً(١٠).

ورغم قيمة المقالات المنشورة في الكتب أو الدوريات عن حياة غسان وأدبه في توضيح جوانب معينة وتسليط الضوء على أخرى والمساهمة في تحليل مختلف أعماله النقدية والأدبية، فإن هناك ضرورة ملحة للدراسة المتأنية الدقيقة لأعمال غسان الأدبية لتبيان دوره في توطيد أركان الرواية الفلسطينية وتطور الرواية العربية بشكل عام.

وهذه الدراسة تقدم تحليلاً دقيقاً لروايات غسان كنفاني وقصصه القصيرة. يتناول كل رواية من زاوية بنائها الفكري وبنائها الفني مع التركيز ـ ما أمكن ـ على البناء الفني. كذلك بالنسبة لمجموعات الكاتب القصصية. وصولاً إلى تحديد مكانة الكاتب وإبراز قدراته الابداعية بشكل يسهم في فتح الطريق أمام دراسات أعمق وأشمل للأدب الفلسطيني عامة وأدب غسان كنفاني خاصة.

والمنهج الذي سيسير عليه هذا البحث هو الذي ينطلق من النص ويبحث عن دلالاته الكامنة. ثم يبحث عن رؤية الكاتب للعالم تلك التي تشاركه فيها فئة اجتماعية محددة. ويعود ليربط ما بين النص ورؤية الكاتب للواقع من حوله وللوجود الانساني بوجه عام.

إن الأدب انعكاس للواقع بمركباته الاجتماعية، فالأدب ليس نتاجاً مجرداً من ملابساته، لكن نظرية الانعكاس لا تعني الانعكاس المرآوي وإنما الانعكاس هنا معناه الاستعانة بالواقع للتعبير عن رؤية الأديب للعالم ولقضيته من خلال رؤية كلية للعالم كله.

والأديب فنان باحث، يحاول الوصول إلى شكل يرضى عنه ولو جزئياً من حيث أنه يعبر به عما يحس. لذلك فهو دائم التجديد في الشكل والتململ من خلاله لينطلق إلى أفق أرحب من خياله محاولاً دائماً أبداً ألا يفقده التحليق الارتباط بالواقع الذي انطلق منه.

حيـاتـه:

تمثل مسيرة غسان كنفاني الشعب الفلسطيني أصدق تمثيل. فلقد ولد بمدينة عكا بفلسطين يوم ٩ أبريل سنة ١٩٣٦م، وهذا التاريخ يحمل دلالة معينة عميقة عند أبناء الشعب الفلسطيني.

في هذا اليوم الذي ولد فيه غسان ولدت ثورة فلسطينية مميزة استمرت لأكثر من ثلاث سنوات، إذ أعلنت الجماهير في يافا، ١٩ نيسان (أبريل)، الاضراب وتبعتها بقية مدن وقرى فلسطين.

«وقد نفذت المدن العصيان العام، في حين أقدم الفلاحون، في اليوم نفسه على خطوة أكثر تقدماً، إذ هجر عدد كبير منهم أراضيه، وتفرقوا في جماعات مسلحة بادئين بذلك الكفاح المسلح في الجبال. وقد نسبت جريدة الاهرام لمتحدث رسمي لحكومة الانتداب في ١٩٣٦/٥/٢٤م قوله: ان الطائرات البريطانية اكتشفت تجمعاً لعصابات عربية في الجبال، وانها طاردتهم بقنابلها، وأعلن المتحدث ان الاضطرابات والاضرابات قد تحولت إلى ثورة مسلحة، وقد هاجمت مجموعة من الشباب العربي

(١٠) هناك حصر ص ٢٤ من البحث للكتب، الدوريات التي تناولت حياة غسان كنفاني وأدبه.

معسكراً للجيش البريطاني واستولت على البنادق والذخيرة»[١١].

استمر الإضراب ستة أشهر، وهو أطول إضراب في التاريخ العربي الحديث واستمرت الثورة ثلاث سنوات كاملة، وسميت بالثورة الكبرى، وهي كبرى بالهبّات المستمرة التي قام بها الشعب الفلسطيني ضد الاستعمار الانكليزي والاستيطان الصهيوني في أعوام ١٩٢٤، ١٩٢٦، ١٩٢٩م.

وحين انتهت الثورة بالفشل بسبب رخاوة قياداتها، ولتآمر سلطة الانتداب البريطاني والصهاينة وضربهما للثورة بشراسة، كان غسان في الثالثة من عمره.

وحين سقطت مدينة عكا في مارس سنة ١٩٤٨م في أيدي القوات الصهيونية كان غسان قد بلغ الثانية عشرة لا غير.

وخرج الصبي من بلده مع أسرته مهاجراً إلى دمشق ولم تعد أحواله المعيشية مع والديه كما كانت عليه من قبل.

كان والد غسان ينتمي إلى الطبقة المتوسطة الفلسطينية، لكنه لم يعد في نفس وضعه منذ أن ذهب إلى المنفى، وان لم ينتقل من طبقة اجتماعية إلى أخرى كما يقول غسان وكما يرى بعض الدارسين.

يقول غسان:

«لم أكن بروليتارياً حقيقياً. بل انضممت إلى ما يشبه في لغتنا بـ «البروليتاريا الرثة» «Lumpen Proletariat» التي لا يشكل أفرادها جزءاً من الجهاز المنتج، فهم يعيشون على هامش البروليتاريا»[١٢].

وتقول رضوى عاشور:

«كان ترك فلسطين معناه انتقال أسرة كنفاني من طبقة اجتماعية إلى طبقة أخرى»[١٣].

لكنني أرى انه لم يخرج عن كونه ابناً للطبقة البرجوازية الفلسطينية. صحيح انه انتقل من حالة معيشيةطيبة إلى حالة أقل مستوى، ولكنه لم يخرج من إطار طبقته الاجتماعية.

كان مع والده المحامي وأسرته يعيش حياة متوسطة الدخل مما مكنه من الالتحاق بمدرسة فرنسية تبشيرية، لكنه حين عاش في المنفى، اضطر إلى العمل مع اخوته كي يعول أسرته. عمل معلماً في المخيم وأكمل تعليمه الثانوي في نفس الفترة.

«لم يعترفوا بشهادة والدي حين ذهبنا إلى سوريا بادىء الأمر. لكنه كان قد حضر مؤتمراً في دمشق للمحامين مما جعلهم يعترفون بشهادته ولقد رجع إلى ممارسة المحاماة بعد فترة»[١٤].

(١١) عبد القادر ياسين: **كفاح الشعب الفلسطيني قبل ١٩٤٨م**. مركز الأبحاث منظمة التحرير الفلسطينية، بيروت ـ لبنان، أيار (مايو) ١٩٧٥م، ص ١٦٥.

(١٢) كاتب سويسري «حوار مع غسان كنفاني»، **غسان كنفاني إنساناً واديباً ومناضلاً**، ص (١٤٦).

(١٣) رضوى عاشور، **الطريق إلى الخيمة الأخرى**، ص ٢١.

(١٤) فايزة كنفاني، من حديث أجرته الباحثة معها في الكويت، مايو ١٩٨١، نشر في مجلة **الهدف** ١٩٨٢/٥/٢٩م، ص ٣٨ ـ ٣٩، العدد ٥٨٩.

هذا يعني انه لم ينتقل من طبقة اجتماعية إلى أخرى. لقد ساءت أحواله المعيشية حقاً، لكنه ما زال ينتمي إلى الطبقة البرجوازية الصغيرة التي تحتوي ضمن شرائحها المختلفة على مستويات متفاوتة من الدخل: المتوسط الطيب الضعيف. ولا يمكننا أن نعتبره بحال من الأحوال كما وصف نفسه، من البروليتاريا الرثة، بمفهومها العلمي(١٥). لانه لم يعدم موقعاً من الانتاج رغم الضيق الذي أصابه مع أسرته.

«عمل غسان مع شقيقه غازي في لصق أكياس الورق الكبيرة بالصمغ. ثم عمل مدرساً في (الاليانس) (مدرسة في حي اليهود) كانت تضم ١٢٠٠ طالب، كان يدرس مع صديقه محمود رمضان ولما يبلغا سبعة عشر عاماً. كونا اصدقاءاً من الطلبة وكانت مشاكل الطلبة محلولة على أيديهما، وساهما في تنظيم إضرابات للمطالبة بحقوق المعلمين. ولقد بدأ غسان نشاطه السياسي منذ تلك الفترة. وتحسنت فيما بعد أوضاع الأسرة: فالوالد اشتغل وفايزة وغازي عملا معاً»(١٦).

التحق غسان بالجامعة/ قسم الأدب العربي في دمشق. وذهب إلى الكويت ليدرس بالانتساب من هناك. وفي نفس الوقت انتسب إلى حركة القوميين العرب بعد أن جمعته الصدفة بالدكتور جورج حبش، وهو الرجل الأول في قيادة الحركة. وعمل في الكويت مدرساً في مدرسة ابتدائية هي مدرسة الغزالي يدرس التربية الفنية، وكان مسؤولاً عن المكتبة وكان مهتماً بتربية الحس الموسيقي للأطفال حيث كان يحضر لهم اسطوانات مخصصة.

ولم تهمه الدراسة الأكاديمية حتى انه فشل في الامتحان في السنة الثانية الجامعية. لأنه كان ذا نشاط واسع في الأندية الثقافية والمجالات الصحفية. بالاضافة إلى نشاطه السياسي ضمن حركة القوميين العرب كما يقول فضل النقيب(١٧).

وربما فصل من الجامعة بعد قضائه ثلاث سنوات فيها لأسباب سياسية كما يقول غسان(١٨). ولا تعنينا الأسباب ولكن النتيجة هي انه ترك الدراسة الجامعية وانصرف إلى مشاغله السياسية والأدبية وظل يعشق الموسيقى ويعشق الرسم.

وليس أدل على عشقه للموسيقى من تأمل كتابته عن السيمفونية الخامسة لبتهوفن سنة ١٩٦١م(١٩):

«السيمفونية الخامسة لبتهوفن لو استمعت إليها، كيف تدق في العروق كشيء إلهي. كيف تخفق عميقاً عميقاً كأنها الشروش. ثمة بوق بوسعه أن يحمل أثقل فكرة في رأس. أثقل رجل ثم يجعل منها

---

(١٥) المجموعات التي تنتمي إلى البروليتاريا الرثة، كما حددها ماركس، هي: «مجموعات المتشردين، والجنود المسرحين، وزبائن سجون مطلقو السراح، ونصابون، ومشعوذون، ومتسكعون، ونشالون، ومحتالون، ومقامرون، وقوادون، وأصحاب مواخير، وحمالون، ونساخون، ومتسولون، وباختصار جميع هذا الجمهور السائب، المتنوع غير المحدد». (ماركس، **الثامن عشر من بروميرلويس بونابرت**، دار التقدم، فرع طشقند، ص ٧٨.

(١٦) الحديث الذي أجرته الباحثة مع فايزة كنفاني، مايو ١٩٨١، نشر في مجلة **الهدف** ٢٩/٥/١٩٨٢م.

(١٧) فضل النقيب، **غسان كنفاني إنساناً واديباً ومناضلاً**، ص ٥٣.

(١٨) كاتب سويسري، **حوار مع غسان**، ص ١٣٢.

(١٩) من رسالة لغسان كنفاني إلى شقيقته فايزة. نشرت في مجلة **الهدف** ٢٩/٥/٨٢م.

عصفوراً صغيراً يحلق في سماء صافية عالية»، ثمة وتر، أوتار بوسعها أن تعصر الهم إلى الصدر كما يعصر «أوليس» العنب فيجعل منه ارتواء ليس غير.. آه أيتها الغالية كم أنا في حاجة لأسمع، لأكتب،

لأقرأ لأتمدد في الفضاء، لأعصر همومي وأجعل منها ارتواء سعادة. لأقف تحت شباك بتهوفن واغتسل بفيض النغم الالهي ينسكب من فوق، وينبع من تحت، ويحوّم إلى اللاحد، فوق المكان، خلف الزمان.. إلى حيث لا أين ولا هنا.. كم احتاج كم نحتاج إلى هذا الوميض، هذا البرق الدائم، ينير كل شيء كما ينغسل العالم بذوب الفضة، يضيء كل شيء، ولهول الضوء ينحجب كل شيء ويعيش أعيش، نعيش فوق فوق، لا تراب، لا ارض، لا سماء. ليس إلا الفراغ وهواء الصنوبر وجسد من رئة ليس غيرها. هذه حمى بيتهوفن تجرجر يدي كعربة فلتّها الحصان فوق منحدر لا أشد ولا أرهب.. ويخيل إلي انك، من فرط ما دق بتهوفن عروقي، تحسينه الآن، يهز بأصابعه المعروقة القاسية، وحاجبيه المتصلين فوق عينيه الحادتين، تحسينه يهز قدسية الصوت العليّ. فيملأ آذان الناس بالنغمة التي حرمها.. انهم يصفقون الآن. انتهت السمفونية والناس منذ دقيقتين وأكثر يصفقون بجنون، كل واحد منهم الآن صار انساناً. لقد غسله بيتهوفن غسل كل قاذوراتهم فوقفوا يصفقون لانتصارهم على أنفسهم».

أما عن الرسم فلم يعشقه فقط بل مارسه بشغف وإتقان، مارسه في الكويت وفي بيروت.

«عندما دخل المستشفى في الكويت، علقوا لوحاته في قسم الأمراض الباطنية، رسم لوحة جميلة عن مرض السكر، مثل فيها المرض بالوحش ثم الانسولين الذي يقاوم المرض»[٢٠].

وحين أقيم معرض لرسومات غسان بعد استشهاده ٩ أبريل ١٩٧٣م في النادي الثقافي العربي في بيروت وجد انه:

«رسم أكثر من ثلاثين لوحة عدا تصميمه لكثير من أغلفة الهدف وغلاف فلسطين (ملحق المحرر): كما خلّف عدداً قليلاً من الروائع النحتية وبعض رسوم الكاريكاتور»[٢١].

وحين يعلم بمرضه، مرض السكر البشع، يفاجأ، وتكون تلك فترة سيئة من حياة غسان تراوده فيها أفكار الموت ويعيش في ذهول. يقرأ الشعر، يفكر في المطلق، يكتب رسائل شخصية، يصمت الفلسطيني في غسان، يتحرك الآخر برومانسية حالمة حزينة متحركة[٢٢].

وتكون وسيلته الوحيدة لمقاومة المرض والتغلب على أفكاره الذاتية الرومانسية الاستغراق في القضية الكبرى، في عمل ينسيه مشاكله وأمراضه، وتتضاءل معاناته الشخصية أمام معاناة شعب بأسره.

ويسافر إلى بيروت بناءاعلى طلب من «حركة القوميين العرب» التي ينتمي إليها. ويعمل ضمن هيئة تحرير مجلة «الحرية» (١٩٦٠ ـ ١٩٦٣) ويقرر:

«ما دمت لست ميتاً فسأتصرف وكأني لست مريضاً. منذ الآن وحتى النهاية، لن أسمح للمرض أن

---

(٢٠) من حديث مع فايزة كنفاني، أجرته الباحثة، مايو ١٩٨١م **الهدف** ٢٩/٥/٨٢م.
(٢١) من حديث مع آني كنفاني، زوجة غسان كنفاني، اجرته الباحثة، مايو ١٩٨١م، **الهدف** ٢٩/٥/٨٢م.
(٢٢) فضل النقيب، **عالم غسان كنفاني**. ص ٥٦ ـ ٥٧.

يتدخل في حياتي إلا مرة واحدة. مرة واحدة فقط»[٢٣].

ثم عمل في «المحرر» وهي جريدة ناصرية (١٩٦٣ ـ ١٩٦٧م)، ورأس ملحق «فلسطين» وهـو ملحق أسبوعي كان يصدر عن (المحرر). ثم عمل في (الأنوار) (١٩٦٧ ـ ١٩٦٩م). وفي ٢٦ يـوليو ١٩٦٩م ظهر العدد الأول من مجلة الهدف الأسبوعية الناطقة باسم الجبهة الشعبية لتحرير فلسطين. وتولى غسان رئاسة تحريرها[٢٤].

ولقد واكب غسان مسيرة «الجبهة الشعبية لتحرير فلسطين» منذ تاريخها كحركة قوميين عرب إلى أن تبنت الفكر الماركسي اللينيني ـ مرشداً ومنهجاً للعمل ـ مواكبة فاعلة، إذ انه كان عضواً بارزاً في حركة القوميين العرب، ثم انه حين شكلت الحركة تنظيماً فدائياً هو «الجبهة الشعبية لتحرير فلسطين» رأس تحرير مجلة الهدف الناطقة باسم الجبهة والمعبرة عن فكرها. ووصل إلى مرتبة قيادية كبيرة داخل الجبهة الشعبية. فكان قبل استشهاده عضواً في المكتب السياسي للجبهة.

وأهمية موقعه داخل التنظيم نابعة من فكره السياسي المرتبط بأفكار التنظيم الذي ينتمي إليه، وضرورة تعبيره عنه في كتاباته.

لكن الكتابة في الأدب تختلف عن الكتابة في السياسة رغم العلاقة الفكرية بينهما، ان الأدب حقل متميز، له استقلاله النسبي الذاتي، ولا يمكن أن يقيم إلا بواسطة أدوات تنتمي إلى حقله لا إلى حقل آخر، والسياسة أيضاً حقل خاص لممارسة متميزة. لكن هذا التمييز لا ينفي العلاقة بينهما، على شرط أن تكون علاقة مبصرة لا علاقة عمياء.

«يقدم الأديب من حيث هو ذات إنسانية حرة موقفاً سياسياً من العالم بينما يقدم عمله موقفاً أدبياً من العالم له أثر سياسي. ولا يتطابق موقف الأديب مع أثر موقف عمله إلا عندما يستطيع تحقيق التوازن بين مفهومه للعالم وبنائه الفني. فالأديب كإنسان، كفرد، يقدم إذن موقفاً سياسياً مباشراً في حين يقدم عمله موقفاً مباشراً. لهذا فبين الأديب والسياسة علاقة تداخل أي علاقة مباشرة وبين العمل الأدبي والسياسة علاقة تخارج أي علاقة لا مباشرة»[٢٥].

لذلك لا ندهش حين نقرأ لغسان مقالاً سياسياً متفائلاً وآخر أدبياً يعبر عن الحزن والمعاناة.

«في العالم الأول يعيش غسان متفائلاً باسماً ليكتشف أن ذلك ليس من حقه فيعيش في العالم الثاني حزيناً متحفزاً، «الفلسطيني» فيه يتنفس من كل الاتجاهات، ولكنه في القضية يتنفس من جهة واحدة، وبهواء خاص، هو ما زال يخشى أن يذيبه العالم على الهامش، وما زال يخشى ان يعامل كرقم، أي رقم، ١٣»[٢٦].

ولعل هذه النظرة التي لا تربط الأدب بالسياسة بشكل أعمى ـ هي التي تفسر تطور غسـان

---

(٢٣) المرجع نفسه، ص ٥٩.

(٢٤) رضوى عاشور، الطريق إلى الخيمة الاخرى، ص ٢٤.

(٢٥) فيصل دراج، الأدب والسياسة علاقة تلاقي أم علاقة اغتصاب، شؤون فلسطينية، عدد ٦٦، سنة ١٩٧٧م، ص ١٣٤ ـ ١٤٤.

(٢٦) فضل النقيب، عالم غسان كنفاني، ص ٦٠.

الأدبي قبل تطوره السياسي، لقد دهش غسان حين تابع تطور أبطاله في قصة (رجال في الشمس) حين شاهدها فيلماً ولم يكن قد قرأها مجدداً.

«لقد دهشت حين سمعت (مجدداً) حوار أبطالي حول مشاكلهم واستطعت أن أقارن حوارهم بالمقالات السياسية التي كنت قد كتبتها في الفترة الزمنية ذاتها فرأيت بأن أبطال القصة كانوا يحللون الأمور بطريقة أعمق وأقرب إلى الصواب من مقالاتي السياسية»[٢٧].

ثقافتــــه:

كانت ثقافة غسان كنفاني منوعة وواسعة، فلقد درس في مدرسة فرنسية تبشيرية، لكنه لم يكمل تعليمه فيها بسبب الهجرة. وكانت هذه الدراسة التي أفادته في فتح باب الاطلاع على الآداب الأخرى سبباً في الإحساس بالحرج لأنه لم يكن يتقن اللغة العربية، مما جعله ينكبّ على دراسة الأدب العربي قبل أن يسجل تخصصه في الجامعة، يقول:

«كان ذلك عام ١٩٥٤م على الأغلب، أظن انني كسرت ساقي في ذلك العام في حادثة. وكان علي أن ألازم الفراش طوال ستة شهور عندما ابتدأت المطالعة بالعربية بصورة جدية»[٢٨].

ولم يكتف غسان بدراسة اللغة العربية فقد اطلع على انجازات الغرب في دنيا الأدب بشكل عام والرواية بشكل خاص، ووجد في القصص الرومانسية والكلاسيكية المعروفة ـ في بداية حياته ـ صلة رائعة بأحلامه[٢٩].

اطلع على كتابات فيكتور هيجو، وقرأ دوستويفسكي وديكنز وبلزاك وغوركي وتشيكوف. ووجد في قصصهم أصدقاءاً كثيرين.

«ويستطيع بغزيرة الفن وصغر سنه أن يجرد كل أولئك الأبطال من ظروفهم الموضوعية والتاريخية ليعيشوا معه حياة واحدة، حياة الذين يثورون على الظروف المحيطة بهم ويوجدون لهم عالماً خاصاً، عالم التحدي»[٣٠].

لقد غيرته الكتب، ويريد أن يغير الآخرين. يريد أن يفعل بالقارىء ما فعلته به «البؤساء» أو «الأم» ولكن بشكل فلسطيني. يقول:

«صعوبة القصة اني أريدها واقعية مئة بالمئة وبنفس الوقت تعطي شعوراً هو غير موجود»[٣١].

ونلمس تأثر غسان المباشر في قصصه القصيرة الأولى بهؤلاء الكتّاب الذين شغف بعالمهم، فنجد مثلاً عالم الأطفال المتشردين يجتذب غسان، ويلتقط نماذجه من واقعه المحيط به. نجد «حميد» المشرّد في (كعك على الرصيف) يقابل غافروش المشرّد في (البؤساء). بعد ذلك نجد «أم سعد» المناضلة تقابل

---

(٢٧) كاتب سويسري، حوار مع غسان كنفاني، ص ١٣٨.

(٢٨) كاتب سويسري، حوار مع غسان، ص (١٣٤).

(٢٩) فضل النقيب، عالم غسان كنفاني، ص (٤٩).

(٣٠) المرجع نفسه، ص (٤٩).

(٣١) المرجع نفسه، ص (٥١).

«الأم» المناضلة عند غوركي، رغم الاختلاف الجذري في تصوير الشخصيتين عند الكاتبين لأن كل منهما يرسم صورة لها أصلها المختلف في واقعه. ويرمز بها إلى أصل مغاير تماماً.

ويكون تأثر غسان بقراءاته كما هي الحال عند كل الأدباء أكبر في بداياته الأولى، لأنه مع قراءاته المتعمقة أكثر، ومع نضج شخصيته الأدبية، استطاع أن يكون لنفسه طريقاً خاصاً يميزه عن غيره من كتّاب القصة والرواية، ومن خلال الاطلاع المتجدد الذي يفرض نفسه على كل أديب. نرى أن غسان لم يقطع الصلة بآخر إنجازات الغرب في ميدان الأدب بشكل عام والرواية بشكل خاص. تابع إنجازات الرواية الامريكية والأوروبية في الثلث الأول من هذا القرن، مما جعله يتأثر بجيمس جويس الايرلندي ووليم فوكنر الامريكي. ويظهر هذا التأثر في روايته (ما تبقى لكم) من زاوية التقنية الفنية واستخدام تيار الوعي في الرواية، واعتماد الزمن عنصراً أساسياً في البناء الروائي ويعترف غسان بتأثره هذا في حديث إذاعي أعيد نشره في مجلة «الهدف» بعد استشهاده:

«بالنسبة لفوكنر أنا معجب جداً برواية «الصخب والعنف» وكثير من النقاد يقولون ان روايتي «ما تبقى لكم» هي امتداد لهذا الاعجاب بـ «الصخب والعنف» وأنا أعتقد ان هذا صحيح.. أنا متأثر جداً بفوكنر.. ولكن «ما تبقى لكم» ليست تأثراً ميكانيكياً بفوكنر بل هي محاولة للاستفادة من الأدوات الجمالية والانجازات الفنية التي حققها فوكنر لتطوير الأدب الغربي»(٣٢).

كما نجد غسان يستخدم التكنيك الفني الذي دعاه هنري جيمس بـ (وجهة النظر) في روايته «رجال في الشمس» بشكل جزئي و «الأعمى والأطرش» بشكل كلي(٣٣).

لقد قرأ غسان في الفلسفة الوجودية وفي فلسفة العبث، وتظهر آثار قراءاته في كتابته لمسرحياته «الباب» و «القبعة والنبي».

وتذكرنا المحاكمة في (القبعة والنبي) بالمحاكمة عند كافكا. وحين نقارن مقارنة عابرة بين الاثنتين نجد أن المتهم عند كافكا يموت كالكلب اما عند غسان فهو يرفض حتى الحكم بالبراءة.

أما (الباب) فانها تذكرنا بمسرحية (الذباب) لسارتر إذ يشترك البطلان في ان الأول ابن أسطورة يونانية والثاني ابن أسطورة عربية. فضلاً عن ان كليهما يقبل أي شيء إلا الانكسار أمام هذه القوة التي تنفي عنه اختياره.

ان المقارنة السريعة (ذلك ان المقارنة التفصيلية المتمهلة مكانها عند تناول المسرحيات بشكل خاص) تقودنا إلى اكتشاف أن غسان يقدم تمرده كفلسطيني من خلال رفضه لمستويات قهر مختلفة، وبتقنية تعتمد على التجديد حيناً وعلى الرمزية حيناً آخر.

كذلك قرأ في الفكر الماركسي في بداية حياته قبل أن يعتنق هذا الفكر وما يفرضه من منهج أدبي.

---

(٣٢) «غسان كنفاني في آخر لقاء إذاعي»، الهدف، السبت ١٥ ايلول ١٩٧٣م، العدد ١٢٩، المجلد الخامس، ص (١٨).

(٣٣) «سمى هنري جيمس الطريقة في تكشف حقائق القصة، القائمة على إنارة الموقف والشخصيات القصصية عن طريق عقل إحدى الشخصيات او عقول عدة شخصيات، باسم «وجهة النظر».

عن كتاب ليون إيدل، **القصة السيكولوجية**، ترجمة د. محمود السمرة، منشورات المكتبة الأهلية، بيروت، نيويورك، ١٩٥٩م، ص ٧٨.

يقـول غسان:

«لقد كنت ولا ازال معجباً بالأدباء السوفييت. غير أن إعجـابي بهم كان مـطلقاً آنـذاك، وقد ساعدني ذلك في إذابة الجليد بيني وبين الماركسية. وقد اطلعت على الماركسية في مرحلة مبكرة من خلال قراءاتي وإعجابي بالكتاب السوفييت. وكان زوج شقيقتي قائداً شيوعياً بارزاً. وكانت شقيقتي قـد تزوجت عام ١٩٥٢م. وقد أثر زوج شقيقتي على حياتي في تلك المرحلة المبكرة. وأيضاً عندما ذهبت إلى الكويت أقمت مع شبان آخرين في بيت واحد وكان مجموعنا سبعة أشخاص. وبعد بضعة أسابيع من وصولي اكتشفت بأن الستة الآخرين كانوا يشكلون خلية شيوعيـة. إذن باستـطاعتي القول بـأن اتصالاتي كانت ممتازة. وبالتالي باشرت بالقراءة عن الماركسية في مرحلة مبكرة جداً. ولا أدري كم استوعبت في ذلك الحين وفي تلك المرحلة، تحت تأثير تلك الانفعالات في ظل حركة القوميين العرب، ليس في وسعي أن أقيس مدى فهمي أو استيعابي للمادة التي أقرأها. غير أن المضمون لم يكن غريباً علي»[٣٤].

ويؤكد غسان ان التأثير الأكبر في كتاباته كان يرجع إلى الواقـع نفسه. مشـاهداتـه، تجارب أصدقائه وعائلته واخوانه وتلاميذه وعن تعايشه في المخيمات مع الفقر والبؤس يقول:

«ربما كان ولعي بالأدب السوفييتي عائداً إلى أن ذلك:الأدب يعبر عما كنت أشاهده في الواقع، ويحلله ويعالجه ويصفه. لقد استوحيت كافة أبطال رواياتي من الواقع الذي كان يصدمني بقوة وليس من الخيال. كما انني لم اختر أبطالي لأسباب فنية (أدبية) لقد كانوا جميعاً من المخيم وليس من خارجه أما الشخصيات الفنية في قصصي الأولى فقد كانت دائماً شريرة. وذلك عائد إلى (تجربتي مع) مرؤوسي في العمل. إذن كان للحياة نفسها التأثير الأكبر (على كتاباتي)»[٣٥].

أعمـالـه:

كان غسان بين الرابعة عشر والخامسة عشر من عمره. حين أحس إحساساً حقيقياً بواقعـه. واستوعب النكبة الفلسطينية التي كان يعيشها مع أسرته. أحس الغربة في هذا العالم، كان يذهب إلى المدرسة، ويعمل في المطعم، وفي المطبعة، وفي هذا الجو كان كل شيء يبدو رتيباً مملاً بالنسبة إليه. أمسك أولاً بالفرشاة والألوان ليكوّن عالماً خاصاً به مضيئاً مختلفاً عن العالم الباهت المحيط.

وفتح الرسم لغسان عالماً خاصاً يتحرك فيه ويرتاح إليه، ويبحث فيه عن أشياء. كان يقرأ في كتب الفلسفة والتاريخ فيملها، وأخيراً وجد ما يريد. انها القصص الرومانسية التي تقربه إلى العالم الذي يعيشه.

وأول ما دفعه إلى الكتابة حادثة هزته:

اقترب طفل فقير من مار من المارين يطلب حسنة، فأعطاه الرجل خمسة قروش، ويركض الطفل فوزاً لميزان على باب صيدلية قريبة ليزن نفسه بالقروش الخمسة يضحك غسـان طويلاً وتستحـوذ الحادثة على إحساسه. هل هو غافروش فلسطيني؟ هل هناك مشردون لهم عالم خاص يعيشون بيننا ولا

(٣٤) كاتب سويسري، **حوار مع غسان**، ص ١٣٩.

(٣٥) **المصدر نفسه**، ص (١٣٩).

نعرف عنهم»[٣٦].

يهرع للقلم كي يكتب قصة. يكتب ويمزق، يريد أن يكتب ما يمكن أن يحدث أثراً قوياً كما أثرت فيه قصص غوركي وهيجو وغيرهم.

يكتب بداية لقصة «أول عائد» ثم لا يكملها، يكمل ما يريد بالألوان والريشة، يرسم وجهاً حاد الملامح يريه لأصدقائه. هذا هو ما يريد التعبير عنه.

وينشر غسان أول قصصه القصيرة عام ١٩٥٦م بعنوان «شمس جديدة» تدور حوادثها حول طفل من غزة[٣٧].

وبعدها يواصل الكتابة والنشر، حيث نجد أنه كتب سنة ١٩٥٦م قصتين قصيرتين نشرهما فيما بعد في قصة واحدة (ثلاث أوراق من فلسطين). حيث صوّر تاريخ الشعب الفلسطيني من خلال الورقات الثلاث.

ويبدأ إحساس الكاتب الطبقي منذ نزوحه إلى دمشق وتعليمه في مخيم اللاجئين.

«كنت أغضب دائماً لدى مشاهدتي طفلاً نائماً أثناء الصف، وببساطة اكتشفت السبب: لقد كان هؤلاء الأولاد يعملون في الليل، يبيعون الحلوى أو العلكة أو ما شابه في دور السينما والطرقات، وبالطبع كانوا يأتون إلى الصف وهم في غاية التعب، ان حالة كهذه تقود الإنسان فوراً إلى جذور المشكلة»[٣٨].

كما ان حادثة أخرى جعلته يدرك واقع اللاجئين أكثر. ويفهمهم، ويحاول أن يقوم بدور مختلف عن دور المعلم العادي معهم. انها اللحظة التي وقف فيها على اللوح يحاول رسم تفاحة وموزة كما هو مطلوب في برنامج التعليم السوري:

«في تلك اللحظة انتابني شعور بالغربة والغرابة وعدم الانتماء، وأذكر جيداً بأنني شعرت في تلك اللحظة بأن علي أن أقوم بعمل ما»[٣٩].

باشر غسان عمله: محى اللوح وطلب من الأطفال أن يرسموا المخيم.

إن التصاق غسان بالواقع الحياتي للاجئين في تلك الفترة جعله قادراً على التقاط الإحساس بالظلم الطبقي والتعبير عنه بشكل عاطفي منذ البداية. وفي الكويت تصبح الكتابة هاجسه الأول، يكتب وينشر في مجلات متفرقة إلى أن يصدر أول مجموعة قصصية سنة ١٩٦٠م.

ويأتيه المرض. مرض السكر، فيتوقف عن الكتابة ويعيش في ذهول. يقرأ الشعر، ويفكر في المطلق، ويكتب رسائل شخصية.

---

(٣٦) فضل النقيب، **عالم غسان كنفاني**، ص (٥٠).
(٣٧) كاتب سويسري، **حوار مع غسان كنفاني**، ص (١٣٧). لم تنشر القصة ضمن أي مجموعة قصصية لغسان، ولم تعثر الباحثة على مكان نشر القصة الاساسي.
(٣٨) كاتب سويسري، حوار مع غسان، ص (١٣٥).
(٣٩) **المرجع نفسه**، ص (١٣٦).

«يصمت «الفلسطيني» في غسان، ويتحرك «الشخص الآخر» برومانسية حالمة وحزينة ومتحركة»[٤٠].

وتكون عودته إلى الكتابة مقترنة مع العمل السياسي، إذ أنه يذهب إلى بيروت ملبياً طلب هيئة تحرير مجلة (الحرية) التي عرضت عليه الانضمام إليها. يترك كل شيء ويلتحق بها.

يقنع غسان نفسه انه مع تغيير الجو سيستعيد نفسه ويعاود الكتابة كالسابق. ويكتب لصديق له:

«في البداية اعترف أني خفت من المرض وحتى الموت، خصوصاً لحظات الإغماء فقدت كل قدرة على التصرف بشكل منطقي. ولكن يبدو لي الآن أنه من المفروض على الذين يهتمون بالكتابة أن يتعاملوا مع المنطق أخيراً. لقد حاولت أن أكتب عن مرضي، فلم أجد شيئاً أكتبه، لذلك تبدو لي القضية أبسط من بسيطة، ان أقوى شكل يأخذه المرض هو عندما يسبب الموت، وهذا ما يحدث مع الإنسان مرة واحدة»[٤١].

في بيروت يكتب غسان بغزارة، يكتب الرواية، القصة القصيرة، المسرحية، المقالة الأدبية، عدا كتاباته السياسية المتعددة.

ولا يتدخل المرض في حياة غسان (كما وعد)، إلا مرة واحدة فقط، حين استشهد في صباح الثامن من يوليه ١٩٧٢م. وقد ترك لنا بالاضافة إلى نضاله السياسي وعمله الصحفي اربع مجموعات من القصص القصيرة هي:

- **موت سرير رقم ١٢**، ١٩٦١م، منشورات دار منيمنة ـ بيروت.
- **أرض البرتقال الحزين**، حزيران ١٩٦٣م، منشورات الاتحاد العام لطلبة فلسطين، بيروت.
- **عالم ليس لنا**، شباط ١٩٦٠م، منشورات دار الطليعة ـ بيروت.
- **عن الرجال والبنادق**، تشرين الأول ١٩٦٨م، منشورات دار الآداب ـ بيروت.

ظهر فيها الفلسطيني المعذب، الذي يتنفس مشاكل مجتمعه وواقعه، ويتقدم إلى الأمام، بإيجابية. وأربع روايات مكتملة، هي:

- **رجال في الشمس**، كانون الثاني ١٩٦٣م، منشورات دار الطليعة ـ بيروت.
- **ما تبقى لكم**، أيلول ١٩٦٦م، منشورات دار الطليعة، بيروت.
- **أم سعد**، ١٩٦٩م، منشورات دار العودة، بيروت.
- **عائد إلى حيفا**، ١٩٦٩م، منشورات دار العودة، بيروت.

وأبطال رواياته جميعاً هم الجماهير البسيطة، كذلك نجد تجديداً في التشكيل الجمالي، خاصة في «رجال في الشمس» و «ما تبقى لكم»، مما يضيف إلى الرواية العربية ويثريها.

---

(٤٠) فضل النقيب، **عالم غسان كنفاني**، ص ٣٢٥.

(٤١) كاتب سويسري، **حوار مع غسان**، ص ٥٩.

وهناك ثلاث روايات لم تكتمل هي:

- **برقوق نيسان**: نشرت، أولاً، في مجلة شؤون فلسطينية، أيلول (سبتمبر) ١٩٧٢م، العدد ١٣، (١٨١ ـ ١٩١)، ثم نشرت ضمن الآثار الكاملة، مع بقية الروايات.

- **العاشق**: تشرين الثاني (١٩٧٢م)، الآثار الكاملة، ج ١ منشورات دار الطليعة، بيروت.

- **الأعمى والأطرش**: تشرين الثاني (١٩٧٢م)، الآثار الكاملة، ج ١ منشورات دار الطليعة، بيروت.

وكان غسان في هذه الروايات يتجه إلى مرحلة أكثر نضجاً في فن الرواية بالرغم من أنها غير مكتملة.

وكتب ثلاث مسرحيات هي[٤٢]:

- **الباب**، كانون الثاني، ١٩٦٤م، بيروت.

- **القبعة والنبي**، نشرت في مجلة شؤون فلسطينية، نيسان ١٩٧٣م ثم أعيد نشرها ضمن المجلد الثالث، المسرحيات.

- **جسر إلى الأبد**، وهي تمثيلية إذاعية أرادها أن تذاع في حلقات، وأغلب الظن ان غسان احتفظ بها مخطوطة[٤٣].

والحقيقة ان غسان لم يكن كاتباً مسرحياً وإن حاول الكتابة للمسرح.

أما كتبه النقدية فقد أثرت المكتبة العربية والفلسطينية بكتب هامة هي:

- **«في الأدب الصهيوني»** تشرين الثاني، ١٩٦٧م، منشورات مركز الأبحاث، منظمة التحرير الفلسطينية، بيروت.
تناول في الكتاب بالدراسة والتحليل والنقد نتاج الصهاينة الأدبي.

- **«أدب المقاومة في فلسطين المحتلة»** (١٩٤٨ ـ ١٩٦٦م) ١٩٦٦م، منشورات دار الآداب، بيروت.

- **«الأدب الفلسطيني المقاوم تحت الاحتلال»** (١٩٤٨ ـ ١٩٦٨م)، ١٩٦٨م منشورات مؤسسة الدراسات الفلسطينية، بيروت.

لقد كشفت هذه الكتب عن الأدب الفلسطيني، تتبعاً ونقداً، وكان له الفضل في إبراز الشعر الفلسطيني في الأراضي المحتلة.

«قام غسان بعمليته الفدائية الشهيرة: الاعلان عن وجود شعر في الأرض المحتلة، كما انه حين كتب في الأدب الصهيوني كان قد قدم أول دراسة عربية عن واحدة من أخطر الموضوعات الصهيونية، وكان بذلك جديداً وكاشفاً ورائداً كعادته»[٤٤].

---

(٤٢) لم ينشر في حياته سوى واحدة من المسرحيات هي: **الباب**.

(٤٣) جبرا إبراهيم جبرا ـ مقدمة ـ **الآثار الكاملة**، المجلد الثالث، المسرحيات.

(٤٤) محمود درويش ـ مقدمة ـ **الآثار الكاملة**، المجلد الرابع، الدراسات الأدبية ١٩٧٧م، دار الطليعة، بيروت، ط ١.

وأخيراً كتب قصة واحدة للأطفال بعنوان (القنديل الصغير)(٤٥): دار الفتى العربي، ط ١ يناير (كانون الثاني) ١٩٧٥م، سلسلة الأفق الجديد، ط ٢ اغسطس (آب) ١٩٧٥م، بيروت.

ولقد رسم رسوماتها بنفسه وهي تعبر عن حبه الشديد للأطفال وحرصه على تعليمهم قيماً هامة في حياتهم، فقد بين لهم ان المهم ليس اكتساب المعرفة وإنما المهم إشراك الجماهير بها حتى تكون لها قيمة ممتعة.

وبعد استشهاده تألفت لجنة لتخليد أعماله، نشرت أربع مجلدات(٤٦):

- المجلد الأول ـ الروايات ـ تشرين الثاني، ١٩٧٢م.
- المجلد الثاني: القصة القصيرة ـ حزيران (يونيو)، ١٩٧٣م.
- المجلد الثالث: المسرحيات ـ تشرين الأول (أكتوبر)، ١٩٧٨م.
- المجلد الرابع: الدراسات الأدبية ـ كانون الأول (ديسمبر)، ١٩٧٧م.

وهناك مجموعة من الروايات والدراسات الفكرية والتاريخية والنقدية، التي لم تنشر في كتب، وهي:

الشيء الآخر أو «من قتل ليلى الحايك؟» رواية، وقد نشرت على حلقات أسبوعية، عام ١٩٦٦م، في مجلة «الحوادث»، ولم يقم كنفاني بإعادة نشر الرواية في كتاب مستقل(٤٧) اللوتس الأحمر الميت (رواية) ١٩٦١م.

ثم أشرقت آسيا (كتاب عن رحلة إلى الصين) نشر على حلقات أسبوعية عام ١٩٦٥م.

ترجمة «صيف ودخان» لتنيسي ويليامز ١٩٦٤م.

وفي عام ١٩٨٠م أعيد نشر المجلدات الأربعة التي سبق نشرها في فترات متفاوتة وكذلك نشرت ستة مؤلفات منفردة في طبعات مجزأة ومنها واحدة لم يسبق نشرها في المجلدات سابقاً ولم يسبق أن صدرت في كتاب(٤٨) وفي عام ١٩٨١ أعدت ستة مؤلفات أخرى بنفس الأسلوب للنشر.

وتنشر في الدانمارك حالياً ترجمة لمجموعة من قصص غسان، كما سبق أن نشرت قصة «رجال في الشمس» في السويد والنرويج وقدمت تمثيلية في الاذاعة السويدية كذلك نشرت مجموعة من قصصه

---

(٤٥) كتب (القنديل الصغير) إلى ابنة اخته، ليس، في عيد ميلادها، وكان قد تعود ان يهديها كتاباً من تأليفه، مزيناً برسوماته في عيد ميلادها، واستمر على هذا من سنة ٥٠م يوم ولادتها حتى سنة ٦٦، لم ينقطع عن هذه العادة سوى مرة واحدة، ارسل لها (مجلد فلسطين) معتذراً عن كتابه المتوقع، وبعدها درج على إهدائها نسخاً خاصة من كتبه ـ من حديث السيدة فايزة كنفاني شقيقة غسان إلى الباحثة، نشر في **الهدف** ٢٩/٥/١٩٨٢م.

(٤٦) لقد اعتمدت في دراستي على هذه المجلدات.

(٤٧) و (٤٨) لم تستطع الباحثة الحصول على المؤلفات المنفردة، التي تحتوي على المؤلفات الجديدة، التي لم يسبق ظهورها في كتاب، وذلك لصعوبة الاتصال بمركز النشر في بيروت.

بالانكليزية والفرنسية والهولندية واليابانية والروسية والهنغارية والالمانية ومجموعات أخرى تعد للنشر في بولندا وتشيكوسلوفاكيا وفي فيتنام قدمت قصة من قصص غسان على التليفزيون.

وهناك مجموعة من قصصه مقررة على طلاب الصفوف التكميلية في سوريا وأخرى على طلاب البكالوريا. وفي المغرب قررت «عائد إلى حيفا» على طلاب البكالوريا و «رجال في الشمس» تدرس لتقر على «طلاب الأدب العربي» كذلك في تونس والنسخة الانكليزية مقررة على طلاب الأدب الانجليزي في الجامعة اللبنانية، كما قررت إحدى قصصه القصيرة على طلاب الجامعة الأميركية في بيروت[٤٩].

الكتب التي تناولت أدب غسان كنفاني قليلة، ولكن هناك مقالات كتبت عنه وعن أدبه. ونستطيع حصر الكتب التي تناولت حياة غسان كنفاني وأدبه ثم حصر الكتب التي تحتوي مقالات أدبية عنه. وهناك الدوريات التي احتوت مقالات هامة عن أدبه.

الكتـــب:

- د. رضوى عاشور: الطريق إلى الخيمة الأخرى (دراسة في أعمال غسان كنفاني)[٥٠].
- إحسان عباس، فضل النقيب، الياس خوري: غسان كنفاني إنساناً وأديباً ومناضلاً[٥١].

كتب فيها مقالات عنه:

- **الياس خوري**: تجربة البحث عن أفق.
- **د. خالدة سعيد**: حركية الابداع (دراسات في الأدب العربي الحديث).
- **فاروق وادي**: ثلاث علامات في الرواية الفلسطينية.
- **شكري عزيز ماضي**: انعكاس هزيمة حزيران على الرواية العربية.
- **محسن جاسم الموسوي**: الموقف الثوري في الرواية العربية المعاصرة.
- **د. شكري عياد**: دراسات في التفسير الحضاري للأدب (الرؤيا المقيدة).
- **أحمد أبو مطر**: الرواية في الأدب الفلسطيني من عام ١٩٥٠ ـ ١٩٧٥، رسالة دكتوراه.
- **عبد الرحمن بسيسو**: المأثورات الشعبية وأثرها في البناء الفني للرواية الفلسطينية، رسالة ماجستير.
- **يمنى العيد**: ممارسات في النقد الأدبي.

---

(٤٩) مؤسسة غسان كنفاني الثقافية ـ **تقرير عن أعمال المؤسسة لعام ١٩٨٠ ـ ١٩٨١م**، بيروت، لبنان.
(٥٠) رضوى عاشور، **الطريق إلى الخيمة الأخرى**، دار الآداب، بيروت، ط ١، حزيران/ يونيو ١٩٧٧.
(٥١) إحسان عباس، والياس خوري، وفضل النقيب، **غسان كنفاني إنساناً وأديباً ومناضلاً**، اتحاد الكتّاب والصحفيين الفلسطينيين، بيروت، تموز ١٩٧٤م.

دوريات فيها مقالات عنه:

- أحمد خليفة، بلال الحسن، ف. المنصور: شؤون فلسطينية ـ العدد ١٣.
- فاروق عبد القادر (غسان المنفى والفداء): الطليعة.
- د. فيصل دراج (الشعب ـ البطل في التاريخ): شؤون فلسطينية، سبتمبر ١٩٧٥م.
- افنان القاسم (طريق الكاتب والمناضل الثوري): شؤون فلسطينية تموز ١٩٧٥م.
- سهيل عمرو الخالدي (محاولة في قراءة أدب غسان): الأقلام العدد ٧ نيسان ١٩٧٧م.
- محمود درويش (مقدمة المجلد الرابع ـ الآثار الكاملة ـ المجلد الرابع).
- يوسف ادريس (مقدمة المجلد الثاني ـ الآثار الكاملة ـ المجلد الثاني).

ورغم أهمية الكتب والمقالات المنشورة في كتب ودوريات عن حياة غسان وأدبه، في توضيح جوانب وتسليط الضوء على أخرى، وفي المساهمة في تحليل مختلف أعماله النقدية والأدبية فإن هناك أهمية كبيرة للدراسة المتكاملة الشاملة، التحليلية الدقيقة لأعمال غسان الأدبية.

أما بحثي هذا فقد قصرته على أعمال غسان كنفاني القصصية (الرواية والقصة القصيرة). ذلك ان كونه روائياً وقاصاً هو أساس عمله الابداعي، هذا إلى جانب أن فنه المسرحي وإنتاجه النقدي يحتاج درساً خاصاً ليتناول بالتركيز كل ضرب من الابداع لديه على حدة. وليتناول دراسته الأدبية والنقدية على حدة، أي يحتاج باحثاً يعطي كل جانب من الجوانب حقه من التركيز وحقه من البحث الحاد وصولاً إلى نتائج محددة موضوعية.

ولقد بدأت مسيرة هذا البحث برعاية الأستاذ عبد المنعم تليمة، الذي خط لي طريقه، ورعى خطواته الأولى، ولظروف سفره إلى الخارج انتقل الإشراف إلى الأستاذ جابر عصفور، الذي ساعدني في التمكن من أدوات البحث، وكانت توجيهاته ومناقشاته الدائمة معي مصدر إثراء فكري عظيم، ولظروف خاصة تولت الأستاذة الكبيرة الدكتورة سهير القلماوي رعاية البحث حتى شهد ملامحه الأخيرة.

والآن وبعودة الأستاذ جابر عصفور إلى الجامعة وإلى طلابه الذين يعتزون به، ومع تجربتي الطويلة مع هذا البحث، لا يسعني إلا أن أعبر عن عميق اعتزازي وتقديري لأساتذتي ولجميع من ساهم معي في إنجاز هذا البحث.

الباب الأول

سمات عامة

التطـور التـاريخي:

لغسان كنفاني أربع روايات مكتملة، هي:

- **رجال في الشمس**، دار الطليعة، بيروت، ١٩٦٣م.
- **ما تبقى لكم**، دار الطليعة، بيروت، ١٩٦٦م.
- **أم سعد**، دار العودة، بيروت، ١٩٦٩م.
- **عائد إلى حيفا**، دار العودة، بيروت، ١٩٦٩م.

وله ثلاث روايات لم تكتمل، هي:

- **العاشق**، مجلة شؤون فلسطينية، العدد ١٦، كانون الأول، ١٩٧٢م.
- **الأعمى والأطرش**، مجلة شؤون فلسطينية، العدد ١٦، كانون الأول، ١٩٧٢م.
- **برقوق نيسان**، مجلة شؤون فلسطينية، العدد ١٣، أيلول، ١٩٧٢م.

وهذه الروايات السبع، اعتمدتها لجنة تخليد ذكرى الشهيد غسان كنفاني، عندما نشرت أعماله الكاملة.

فإذا نظرنا إلى الزمان الروائي داخل كل رواياته، نجد أن: العاشق: ما قبل سنة ١٩٤٨م. (رجال في الشمس) و (ما تبقى لكم): بعد أحداث سنة ١٩٤٨م وقبل هزيمة ١٩٦٧م. و (أم سعد) و (عائد إلى حيفا) بعد هزيمة سنة ١٩٦٧م. وأما (الأعمى والأطرش) و (برقوق نيسان). قبل سنة ١٩٧٢م.

ولا بد أن نذكر ان نضوج رؤية الروائي لعالمه وواقعه لا ترتبط لا بالزمن الداخلي ولا بالزمن الخارجي للرواية، فمثلاً (رجال في الشمس) التي كتبت ١٩٦٣م وتناولت أحداث ما بعد سنة ١٩٤٨م يعدها النقاد أنضج رؤية للعالم من روايته (عائد إلى حيفا) التي كتبت سنة ١٩٦٩م وتناولت أحداث ما بعد سنة ١٩٦٧م.

اننا نرى أن الأولى بنا أن نتناول العمل الأدبي في علاقته بالمجموع وأن نحاول تحديد الدلالات المشتركة في الروايات وصولاً إلى علاقتها بعضها بالبعض، ومن ثم علاقتها بالعالم الخارجي.

قضية الثورة الفلسطينية هي موضوع كنفاني في كل ما قد كتب، ولا نجد لديه أوهاماً حول طريق الخلاص وهو الإيمان بالكفاح المسلح وسيلة وحيدة لتحـرير الأرض. ففي روايتـه الأولى (رجال في الشمس) يدين الحلول الفردية ويحذر الفلسطينيين من المصير الذي ينتظر سجناء داخل الصهريج الكبير، في حال ركضهم وراء لقمة العيش في دول النفط.

ويطرح السؤال الذي كان يلح على وجدان الكاتب في تلك الحقبة التاريخية:

لماذا لا يصرخ الفلسطينيون داخل الصهريج الكبير الذي يعيشون داخله، لماذا لا يبحثون عن

الطريق لماذا لا يدقون باب الخزان؟

ويعطي الإشارة بأنهم في ذروة الأزمة في روايته الثانية (ما تبقى لكم) بأن يشير إلى الطريق، طريق الفعل فالبطل هنا داخل الفعل التاريخي.

«لقد بدأت تتكشف له إمكانية صنع اللحظة»[1]. تجسد العدو في هذه الرواية وأصبح ملموساً بعدما كان غائباً في روايته الأولى.

ونجد انه كتب في السنة نفسها ١٩٦٦م رواية العاشق ولم يكملها، ونحن لا نرى في الرواية مجرد إشارة إلى الفعل، إنما نرى العمل الفلسطيني المسلح متجسداً من خلال شخصية العاشق، تلك الشخصية التي تردنا إلى سنوات الاحتلال البريطاني في تاريخ فلسطين لتجسد لنا ملامح البطل الملحمي الذي لا يطرح سؤالاً وإنما يباشر العمل المسلح ضد الاحتلال.

وبعد ثلاث سنوات تصدر أم سعد ثم عائد إلى حيفا في نفس السنة، أم سعد في مطلعها وعائد إلى حيفا آخرها. وهذه هي السنة التي شهدت امتداداً جماهيرياً واسعاً للثورة الفلسطينية المسلحة.

لقد انبثقت الثورة المسلحة، الثورة التي بشر غسان لها ورأى حتمية انبثاقها، ولما كان ملتحماً بها فقد أخذ يتأثر بها ويؤثر فيها. ويلتقط نماذجها الايجابية مسلطاً عليها الضوء من خلال علاقتها بالجماهير.

فأم سعد جاءت لتحمل نبض الثورة ومادتها الأساسية: الجماهير الكادحة، تلك الجماهير التي آمن بها، جماهير تعلم الفنان ويعلمها.

ومن خلال روايته نرى الثورة التي جاءت لتدك القيم الاجتماعية البالية القديمة وتقدم مكانها قيماً ثورية جديدة.

أما «عائد إلى حيفا» فشخصياتها تنتمي إلى الطبقة الوسطى الفلسطينية، وبهذه الحقيقة تفسر مواقفها المختلفة في الرواية.

ويتوقف غسان سنوات أخرى لم يعرف عددها تحديداً، يكتب روايتين ولا يكملها: (الأعمى والأطرش) (برقوق نيسان).

وتذكر لجنة تخليد غسان كنفاني أن الأعمى والأطرش قد كتبت في فترة ليست بعيدة[2].

وقد قطع غسان في كتابتها شوطاً كبيراً، ومع انها لم تكتمل فهي هامة وأساسية في دراسة فنه الروائي. ذلك أن بها تصويراً لنموذجين اختيرا بعناية شديدة يعبران عن أقصى آيات الانسحاق الإنساني، مما يجعلهما صالحين لأن يرمزا لأكثر من معنى. انهما معذبان فلسطينيان يرتبطان بصورة المعذبين في كافة أنحاء الأرض.

أما (برقوق نيسان) فقد كانت آخر رواية كتبها غسان قبل استشهاده لكنه لم يكتب منها إلا

---

(١) الياس خوري «البطل الفلسطيني في قصص غسان كنفاني»، **غسان كنفاني إنساناً وأديباً ومناضلاً**، ص (١١٢).
(٢) **الآثار الكاملة**، ج ١، منشورات دار الطليعة، بيروت، تشرين الثاني، نوفمبر، ١٩٧٢م، ص (٤١٥).

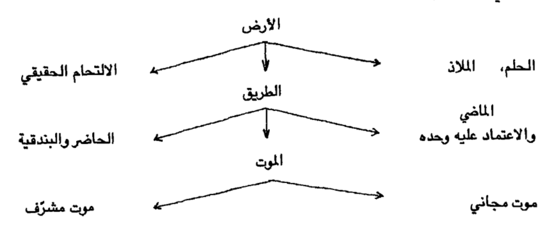
صفحات قليلة، وهي تتحدث عن فترة الاحتلال الصهيوني للأراضي المحتلة بعد سنة ٦٧م. وتتميز بشاعرية مكثفة، وبتجديد واضح في الأسلوب، إذ أنه عمد إلى أسلوب الهوامش الموازية التي ترد الحاضر إلى الماضي وترسم للقارىء خلفية غنية عن الشخصية.

التحليل الموضوعي:

روايات غسان كنفاني الأربع المكتملة والثلاث غير المكتملة تحتوي على عناصر أساسية تتكرر في كل منها: الأرض، الطريق، الموت.

هذه العناصر يختلف تمثلها والنظر إليها من رواية إلى أخرى لكنها تمثل المحاور التي ينطلق منها كنفاني في رواياته.

وهذه المحاور تكشف لنا رؤية غسان للعالم بشكل واضح، تلك الرؤية التي تتمثل في المراوحة بين الأرض المغتصبة والطريق الذي يبشر بوجوب اتباعه للوصول إلى هذه الأرض والموت المرصود في طريق الفلسطيني للوصول إلى هدفه.



ونجمع المتوازيات على الشكل التالي:

الحلم، الملاذ	الماضي السلبي	الموت الرخيص المجاني
الالتحام الحقيقي	البندقية	الموت المشرّف

ونجد أساس هذه الرؤية في حركة الشعب الفلسطيني المسلحة التي بدأ يصورها غسان بشكل جنين منذ أول رواياته ثم في حركة المقاومة المسلحة التي برزت بشكل علني بعد سنة ٦٧م.

ونجد أن المنظور الذي ينطلق منه غسان في رؤيته للعالم ممثلاً في رواياته هو منظور واقعي يتلمس أبعاد حركة الواقع مكتفياً حيناً بنقد الواقع بمرارة شديدة مبرزاً بعض العوامل الايجابية دون التركيز عليها كما في ـ رجال في الشمس ـ عائد إلى حيفا وما تبقى لكم.

كما نجده في روايات أخرى يجسد العوامل الايجابية وقوى التغيير مبرزاً إياها بشكل مميز كما في ـ أم سعد ـ العاشق ـ برقوق نيسان.

الأرض:

علاقة الكاتب بالأرض علاقة وثيقة إلى درجة التوحد. لا نجد رواية من رواياته تخلو من ذكر الأرض ـ الأرض في فعلها فهي تخفق، تتفجر، تتضرج، وفي لونها، فساعد أم سعد الأسمر القوي يشبه لونه لون الأرض. ثم في كونها كائناً حياً. فهو يستخدم تعابير مثل:

قلب الأرض، رطوبة الأرض، رحم الأرض، عمق الأرض.

في (رجال في الشمس) نجد الأرض حبيبة تجسد الحلم بالراحة والطمأنينة والاستقرار يقترب أبو قيس من الأرض ويحس «ذلك الوجيب كانما قلب الأرض ما زال منذ أن استلقى هناك أول مرة، يشق طريقاً قاسياً إلى النور قادماً من أعمق أعماق الجحيم»[٣].

الأرض التي حين يتنفس رائحتها يحس كأنه يحمل بين كفيه الحانيتين عصفوراً صغيراً. هي الأرض التي يحملها بين أضلعه، حلماً واعداً لا يدري الطريق الأمثل إلى تحقيقه وهي الملاذ الذي يلجأ إليه كلما اشتدت به أزمة كما حصل بعد لقاء أبو قيس بالمهرب السمين.

وحين أحس أبو قيس «أن رأسه كله قد امتلأ بالدمع من الداخل فاستدار وانطلق إلى الشارع عاد فارتمى ملقياً صدره فوق التراب الندي أخذ يخفق تحته من جديد بينما انسابت رائحة الأرض إلى أنفه وانصبت في شرايينه كالطوفان»[٤]. ويلتقي حامد في (ما تبقى لكم) مع أبو قيس (رجال في الشمس) في كونه يلتجيء أيضاً إلى الأرض حين يحس بالإحباط لكن الأرض هنا تتجاوب معه على عكس ما تفعل في (رجال في الشمس).

«أحس نبضه يسيل إلي دافئاً فيما مضى الصمت ينقل إليه عبر مسافة لا تقدر، أصوات خطوات ثقيلة تنسحب فوق الرمل الناعم وراء الهضبة تماماً»[٥].

إذ أن حامد هنا رغم تردده وحيرته وضياعه لكنه ماض في اتجاه الفعل في سبيل الوصول إلى هدفه.

وبينما تلفظ أرض الصحراء في (رجال في الشمس) ثلاث جثث فلسطينية فارة من مواجهة مصيرها ومن تحمل المسؤولية، نجدها تحتضن حامد الذي يواجه مصيره. الأرض هنا تبارك الفعل وتشارك فيه.

أما في (العاشق) فنجد التوحد الكامل بين العاشق والأرض، ونجد الاحتضان الكامل من الأرض للعاشق، يغير أسماءه في سبيل الأرض ويتنقل من مكان إلى آخر، ومن بقعة إلى أخرى، لكنها الأرض الواحدة التي تمتد ـ مهما بعدت المسافة ـ بين المكان والآخر. تبقى الأرض المتوحدة بالعاشق، تتعاطف معه وتحميه، ينفصل عن اسمه، مكانه، عمله، لكنه لا ينفصل عنها أبداً. وحين يسجن، يعود ثانية ممتداً في الأرض «كالمد وعاد فجأة فإذا به يملأ الجرود مرة أخرى من الجرمق إلى ترشيحا إلى جدين إلى عكا»[٦].

---

(٣) غسان كنفاني: **الآثار الكاملة**، الرواية، منشورات دار الطليعة، بيروت، ١٩٧٢م ص (٣٧).
(٤) **المصدر نفسه**، ص (٥٠).
(٥) **المصدر نفسه**، ص (٢٠٤).
(٦) **المصدر نفسه**، ص (٤٣٩).

انها الدلالة على الترابط الذي لا ينفصم بين الثائر والأرض.

الأرض هي التي تنبت الثوار والثوار هم الذين ينذرون أنفسهم في سبيل الأرض، في ترابط جدلي، الأرض أنبتت أم سعد وأم سعد أنبتت سعد الذي يقاتل في سبيل الأرض.

«وبدت أمام تلك الخلفية من الفراغ والصمت والأسى مثل شيء ينبثق من رحم الأرض»(٧).

وأم سعد تحمل نبتة وتزرعها، نبتة معطاءة تأخذ ماءها من رطوبة التراب ورطوبة الهواء وتعطي دون حساب(٨).

وما هي الأرض وما هو الوطن كما يتساءل (سعيد. س) في عائد إلى حيفا.

إن الأرض والوطن ليست ذكريات (سعيد. س) و (صفية) عنه، ليست ذكريات من كانوا في الوطن عن الوطن. انها أهم من ذلك، خالد لم يعرف الوطن مع ذلك فهو مستعد أن يموت من أجله.

«ما هي فلسطين بالنسبة لخالد؟ انه لا يعرف المزهرية ولا الصورة ولا السلم ولا الحليصة ولا خلدون، ومع ذلك فهي بالنسبة له جديرة بأن يحمل السلاح ويموت في سبيلها»(٩).

وحين يحمل الثائر سلاحه ويموت في سبيل الأرض وعلى الأرض فإنها تحتويه وتكتسب لون دمه وهي تتشكل على شاكلة الشهيد.

«عندما جاء نيسان أخذت الأرض تتضرج بزهر البرقوق الأحمر وكأنها بدن زجل شاسع، مثقب بالرصاص»(١٠).

أما في (الأعمى والأطرش) فنحن لا نجد الأرض إلا في الوعي، حيث انها المكان الذي تنبت منه المعجزة.

«أنا الأعمى الذي أعرف ان المعجزة إنما تجترح من القاع، فالثمرة هي معجزة الجذور الضاربة في رحم الأرض، الضاربة في غور هذا البدن المقدس للتراب الذي ليس له ملامح»(١١).

لقد التقى الأعمى والأطرش في مكان واحد وجاءا من أرض واحدة «اثنان من طيرة حيفا يلتقيان بالصدفة حول حبة فقع»(١٢). ويسقط الاثنان في معضلة البحث عن الحلول الفردية لمشاكلهما الذاتية، فيتوسلان الغيب وارث سنوات الوهم الطويلة، قبل أن يكتشفا ان توسلهما يتكيء على جدار الوهم، لكن الأرض رغم غيابها، تظل حاضرة في الوعي، بل ان الأعمى يستمد من مثالها وعيه وحدسه(١٣)، إذ أنه يقول:

---

(٧) المصدر نفسه، ص (٢٤٥).
(٨) المصدر نفسه، ص (٢٤٩).
(٩) المصدر نفسه، ص (٤١١ ـ ٤١٢).
(١٠) المصدر نفسه، ص (٥٨١).
(١١) المصدر نفسه، ص (٥٠٦).
(١٢) المصدر نفسه، ص (٥٠١).
(١٣) فاروق وادي، سقوط زمن الوهم (دراسة في ادب غسان كنفاني الروائي) مجلة **شؤون فلسطينية**، العدد ١٠٧، تشرين الأول (أكتوبر) ١٩٨٠.

«وعرفت كما تعرف الأرض أن عشبة ما ستنمو هنا، انني سأذهب»[١٤].

الطـريـق:

يسير أبطال غسان كنفاني في طرق مختلفة لكنها تدور أساساً حول اتجاهين:

طريق الضياع وطريق البندقية.

رجال في الشمس ـــ ما تبقى لكم ـــ العـاشق ـــ أم سعد ـــ طريق الضيـاع ـــ الاتجاه إلى الطريق الصحيح ـــ طريق البندقية ـــ طريق البندقية ـــ عائد إلى حيفا ـــ الأعمى والأطرش ـــ برقوق نيسان.

إشارة إلى الطريق الصحيح البندقية المسيَّسة التنظيم والفكر الذي يوجه السلاح

رجال غسان الثلاثة في (رجال في الشمس) يمشون في طريق الضياع، معتمدين على الماضي بسلبية فيكون طريقهم جهنم حارقة، جهنم الله، وترتفع الشمس في وسط السماء لتكون شمساً قاتلة:

«الشمس في وسط السماء ترسم فوق الصحراء قبة عريضة من لهب أبيض وشريط الغبار يعكس وهجاً يكاد يعمي العيون»[١٥].

أما الطريق في «ما تبقى لكم» فهي طريق البندقية في ابتدائه لهذا فإن الشمس تكون حانية وليست قاسية.

وتختلف اللحظة التي يختارها لسير حامد في طريقه، انها غير اللحظة التي تختارها لسير الثلاثة الهاربين في الرواية الأولى في طريقهم.

«قرص الشمس يذوب كشعلة أرجوانية تغطس في الماء، وفي اللحظة التاليـة غاصت الشمس كلها»[١٦].

وفي (العاشق) و (أم سعد) نجد التأكيـد على طريق البنـدقية الذي يسلكـه كل من العـاشق و (سعد)، ذلك الطريق الذي يعتمد على الحاضر وتوهجه في (أم سعد) وعلى رؤية مستقبلية للواقع في (العاشق) فيكون طريق البندقية هو طريق العاشق وسعد.

أما في (عائد إلى حيفا) فإن طريق الضياع الطويلة التي يقطعها (سعيد. س) و (صفية) إلى الماضي لا ترتد إلا عليهما حيث يكون طريق الحلم بالماضي السلبي، بالماضي الذكريات هو طريق الإحباط والفشل.

ويبقى طريق (خالد) الأمل الذي يريد أن يذهب إلى الفدائيين هو الإشـارة إلى الطريق. كذلك بالنسبة إلى (أبو حمدان) في (الأعمى والأطرش) حيث لا يقتصر الحديث ولا تقتصر الإشارة إلى طريق البندقية وحده بل الحديث إلى البندقية «المسيسة» طريق الفكر الموجه للسلاح في معركة التحرير.

---

(١٤) **الآثار الكاملة**، الجزء الأول، الرواية، ص (٤٧٨).
(١٥) **المصدر نفسه**، ص (١٣١).
(١٦) **المصدر نفسه**، ص (١٦١).

«يقول ان إطلاق الرصاص نوعان، نوع يسميه «الطق طق» ونوع يسميه السياسية»[١٧].

كما نرى الرؤية نفسها للطريق في (برقوق نيسان) حيث التنظيم الفكري الذي يوجه السلاح ويقوده لتحقيق أهداف النضال.

و (سعاد) و (قاسم) هما المثل على اتباع هذا الطريق.

وحين نعود إلى حركة الواقع المشتعلة بالأحداث أوائل السبعينات، نجد أساس هذه الرؤية في تنظيمات المقاومة الفلسطينية التي تسترشد بالفكر الاشتراكي العلمي موجهاً للبندقية في المعركة، وهذا ما آمن به غسان وعكسه بشكل محدود في روايتيه (الأعمى والأطرش) و(برقوق نيسان).

حيث أن الواقع الفلسطيني في تلك الفترة كان واقعاً موّاراً بالحركة، متنوعاً غنيا بالأحداث والتفاصيل.

وغسان يختزل هذا الواقع الرحب المتنوّع ويعبر عنه بصورة رمزية من خلال شخصيات لا نراها في حركتها الفاعلة في الواقع الفلسطيني بشكل كاف.

ومن البديهي انه «كلما كانت متنوعة وغنية ومعقدة وداهية كانت أقدر على التقاط المتناقضات الحية في الوجود كانت الواقعية أعمق وأعظم»[١٨].

وفي (برقوق نيسان) كان غسان يتجه بشكل واضح إلى العالم المتنوع الغني يتحرك فيه من خلال شخصيات فاعلة ومتفاعلة مع الواقع الفلسطيني، نراها في حركتها الواعية من الماضي إلى الحاضر مشيرة إلى المستقبل، ممثلة للقوى الاجتماعية الفاعلة في الواقع.

لكننا لا نستطيع أن نتبين أكثر من هذا والرواية لم تتم، انها الاتجاهات التي بدأها غسان واستشهد قبل أن يكملها.

المـوت:

الطريق الذي يسير فيه أبطال كنفاني يؤدي إلى نوعين من الموت:

موت مجاني رخيص وموت كريم مشرّف.

رجال في الشمس	ـــ ما تبقى لكم	ـــ
موت رخيص يقابله موت مشرّف	موت رخيص يقابله موت مشرف	
الاعمى والأطرش	ـــ	برقوق نيسان
موت الوهم		موت مشرّف

يتقابل الموت الرخيص مع الموت المشرّف في روايتي غسان (رجال في الشمس) و (ما تبقى لكم).

فميتة الأستاذ سليم في (رجال في الشمس) تقابل ميتة الرجال الثلاثة في نفس الرواية. يموت الأستاذ سليم حاملاً بندقيته دفاعاً عن الارض حين تدوسها أرجل الغزاة. بينما يموت الرجال الثلاثة

(١٧) المصدر نفسه، ص (٥٦٧).

(١٨) صلاح فضل، **منهج الواقعية في الإبداع الأدبي**، دار المعارف، ط ٢، ١٩٨٠م، ص (١٢٩).

الهاربين من المسؤولية متكومين على الأرض كما تتكوّم القمامة. والموت البشع الرخيص الذي يلقاه كل من زكريا (النتن) والصهيوني على أيدي مريم وحامد في (ما تبقى لكم) يقابله الموت المشرف الذي يكون مصير سالم الذي وشى به زكريا، ووالد حامد في نفس الرواية.

«لقد اكتسى وجهه فجأة وبلا تردد بتلك الملامح الراعبة الجامدة والمتكبرة التي تتخذها عادة وجوه الذين يعرفون انهم سيموتون في ساحة عامة. وتحت أنظار الناس جميعاً، وفي سبيل شيء يحترمه الناس كلهم»(١٩).

وفي (الأعمى والأطرش) يتخذ الموت معنى مختلفاً، إذ يكون موت الولي، موت الأم المؤمنة بالقدر المرتبطة بموت الأوهام حول الخلص.

هذا النوع من الموت يضع الانسان أمام مسؤولية كبيرة حيث يواجه مصيره بنفسه.

«تصبح الأمور عسيرة حين يموت الأولياء، تنهار جسور الوهم وتتعفن الوعود ويتعيّن عليك أن تحمل قدرك»(٢٠).

ويتكرّس مفهوم غسان الأساسي للموت في (برقوق نيسان): حيث يكون الموت المشرّف يخبيء الفرح، ويوعد الغد.

«كان الحزن، وكان الفرح المختبيء فيه مثلما تكون الولادة ويكون الألم. هكذا مات قاسم قبل سنة، وقد دفن حيث لا يعرف أحد، دون اسم»(٢١).

الشخصيــة:

حين نتابع تطور غسان في كتاباته الروائية (فكرياً وفنياً) نلاحظ ان هذا التطور يتجلى في رسمه للشخصيات.

لا يقدم لنا الكاتب شخصياته كما عرفنا في نماذج الرواية في القرن التاسـع عشر عند بلزاك ديستويفسكي وتولستوي، لا نرى نموذجاً يشبه نموذج (أحمد عبد الجواد) في ثلاثية نجيب محفوظ، حيث يقدمه محفوظ من خلال عرض تمهيدي يسبق ظهور الشخصية ثم يطالعنا بصورته الفوتوغرافية المرسومة بشكل دقيق والتي توحي بدلالة نفسية أيضاً، وبعدها تنمو الشخصية من خلال تفاعلها مع الحدث.

«إن غسان يفضل الشكل الأحدث للرواية المقتصدة التي تميل إلى القصر»(٢٢).

ذلك لأنه يؤمن بمبدأ الانتقاء لا الاستقصاء في الوصف فهو يلجأ إلى الخطوط العريضة جداً حين يصف وهذا ما ينسجم مع طبيعة الرواية القصيرة التي تميل إلى التكثيف واستخدام الرمز اكثر من ميلها إلى التفصيل في مظاهر الحياة الواقعية.

---

(١٩) غسان كنفاني، **الآثار الكاملة**، المجلد الأول، الرواية، ص (٢٠٠ ـ ٢٠١).
(٢٠) **المصدر نفسه**، ص (٥٢٣).
(٢١) **المصدر نفسه**، ص (٥٨١).
(٢٢) رضوى عاشور، **الطريق إلى الخيمة الاخرى**، ص (٧١).

في روايات غسان لا نرى البطل في صورته التقليدية، ان أبطال غسان هم العاديون البسطاء، وهو يتجه في تجسيده لشخصياته إلى النمطية[٢٣]، إذ أن «صدق الفن في كونه يعيد خلق ما هو نمطي بالتحديد»[٢٤].

وبفضل النمطية يكشف الفنان حقيقة ظواهر الحياة ومعناها، والقوانين الداخلية القائمة في أساسها[٢٥].

ولا شك أن تطور غسان الفكري قاد تطور مفهومه للبطل وللشخصية. نرى عنده تطور الشخصية الايجابية حين تكون كامنة أولاً، لا تشكل خط الرواية الأساسي، ثم حين تظهر بوضوح لتشكل خط الرواية الصاعد وتتجه إلى النمطية.

لدينا نماذج متنوعة في الروايات نستطيع أن نحصرها في أطر ثلاثة:

- النموذج المنكسر (الهارب)
- النموذج المتردد.
- النموذج الايجابي.

وإذا تابعنا النماذج كخط أساسي في الروايات نجد أن:

رجال في الشمس	←	ما تبقى لكم	←
النموذج المنكسر		النموذج المتردد	
يقابله نموذج إيجابي كامن		يقابله نموذج إيجابي كامن	
أم سعد	←	عائد إلى حيفا	←
النموذج الايجابي هو الأساس		النموذج المتردد	
يقابله نموذج حالم ضائع		يقابله إشارة إلى النموذج الايجابي	
العاشق	←	الأعمى والأطرش	←
النموذج الايجابي هو الأساس		النموذج المتردد	
		يقابله نموذج إيجابي كامن	

برقوق نيسان
النموذج الايجابي
هو الأساس

---

(٢٣) نستخدم مصطلح (النمط) كما جاء في النقد الواقعي الذي بدأ استخدامه مع ما كتبه انجلز إلى مارجريت هاركنيس، في ١٨٨٨، قائلاً: إن الواقعية، فيما أرى، تتضمن، إلى جانب صدق التفاصيل، صدق تقديم شخصية نمطية Typical Character، في ظروف نمطية Typical Circumstances ـ د. جابر عصفور (قراءة في أدب نجيب محفوظ، مجلة **فصول**، ص (١٧٨).

(٢٤) جماعة من الأساتذة السوفيت، **اسس علم الجمال الماركسي اللينيني**، دار الجماهير، دار الفارابي، ١٩٧٨م، ص (٢١٤).

(٢٥) **المصدر نفسه**، ص (١٧).

ونلاحظ ان التقابل ما بين الشخصيات الفاعلة والشخصيات المنكسرة أو المترددة ظاهرة تتكرر في أعمال الكاتب ولا يشذ في الروايات إلا في روايتين غير كاملتين هما: العاشق وبرقوق نيسان. ولا شك ان إبراز انكسار النموذج وانهزاميته تتأكد بتقابله مع نموذج إيجابي كامن كما في (رجال في الشمس)، كما ان إبراز إيجابية النموذج تتأكد بالتقابل مع نموذج إيجابي متردد حالم كما في (أم سعد).

إن التقابل والتضاد في رسم الشخصيات يساهم في إبراز وجهة نظر الكاتب بشكل فني مميز، ويتيح الفرصة إلى حوار حيّ بين طرفي وجهة النظر في القضية التي افترشت كل أعمال غسان كنفاني، ولكن تكرار هذين النموذجين أدى إلى الوقوع في نوع من نمطية النقاش نفسه، ولذلك كنا نجد محاولات لجعل الشخصية الايجابية من بيئات مختلفة وإن كانت محدودة بالبيئة العامة للقضية ذاتها. وكذلك الأمر في الشخصية المترددة، وكثيراً ما نحس أن الشخصيتين هما عبارة عن انشطار في شخصية الراوي أو المؤلف، وأبرز مثل على ذلك رواية (أم سعد).

الـرمــز.

لم يكن استخدام غسان للرمز في قصصه متناقضاً مع واقعية هذه القصص ـ كما أرادها ـ لقد أدرك غسان أن «قيام القصة على الرمز يمنح القصة عمقاً خاصاً ويجعلها مليئة بالايحاءات، قابلة للفروض والاحتمالات، وبقوة الرمز وتجدد ضروب التفسير تحتفظ القصة بالديمومة وتتجدد فيها الطاقات رغم تغير الظروف»[٢٦].

يلجأ غسان إلى البناء الرمزي أسلوباً عاماً في معظم قصصه، انه ينحو نحو البناء الرمزي في «رجال في الشمس» و «ما تبقى لكم» ثم في «الأعمى والأطرش» و «العاشق» من رواياته، وبعض قصصه القصيرة مثل (الأخضر والأحمر). كما انه بشكل عام يلجأ إلى استخدام الأسلوب الرمزي بشكل جزئي في كتابته بعد ذلك.

«ولعله أدرك أن درجة المائة بالمائة من الواقعية لا تتلاءم والبناء الرمزي. بل ربما لم تكن بحاجة إليه، لأن واقعاً يحوي كل القدر اللازم من الثقل الفني يستطيع أن يكون ـ من جميع جهاته ـ بناءاً مستقلاً قائماً بنفسه»[٢٧].

لكن هذا الواقع المكثف الذي يخص جماعة بأكملها يحتاج إلى مفردات موحية قادرة على إيصال كثافة المعاني والأحاسيس المرتبطة بهذا الواقع.. صورة بومة معلقة على جدار أومحارة فارغة يحلم فاتحها بأن يجد لؤلؤة فيها. أو برتقالة جميلة تجف بعد حين، أو خزان فارغ تقبر فيه حياة رجال ثلاثة، أو عاشق يطأ النار بقدميه فلا يشعر بها من عنف انشغاله بناره الداخلية.. صور يمتلىء بها عالم غسان ويعتمد عليها في إيصال رؤيته إلى قارئه.. وسواء اتخذت هذه الصور شكل رمز واحد له دور محوري في العمل أو كانت جزءاً من مجموعة صور مترابطة تشكل معماراً داخلياً مرافقاً لبناء العمل نفسه. فإن هذه الصور تصل إلى وجدان القارىء وتستقر فيه، تتفاوت قيمة صورها من عمل إلى آخر.. فهناك صور ترتبط بالعمل الفني المحدد الذي تظهر فيه وهناك صور أخرى تتجاوز هذا العمل لتصبح استعارات لواقع أمة أو جوهرها[٢٨].

---

(٢٦) إحسان عباس (تقديم)، **الآثار الكاملة**، المجلد الأول، ص (١٤).

(٢٧) **المصدر نفسه**، ص (٢٣).

(٢٨) رضوى عاشور، **الطريق إلى الخيمة الأخرى**، ص (١٨٢، ١٨٣).

ولا شك ان استخدام كنفاني للرمز في أدبه يستحق من الدارس وقفة خاصة فلقد حفلت قصص الكاتب بالصور الأدبية، الثرية في تصويرها، لكننا لن ندرس الصور الأدبية تلك إلا حينما تغدو رمزاً ورمزاً متكرراً في أغلب الأحيان ذلك ان «الصورة يمكن استثارتها مرة على سبيل المجاز، لكنها إذا ما عاودت الظهور بإلحاح، كتقديم وتمثيل على السواء، فإنها تغدو رمزاً قد يصبح جزءاً من منظومة رمزية (أو أسطورية)(٢٩).

ونقتصر هنا على الرموز التي تتكرر وتشكل ملامح أساسية في دراسة الرمز عند كنفاني. ونترك الرموز الخاصة لندرسها عند معالجتنا لكل رواية على حدة:

الصحــراء:

ترمز الصحراء بوصفها امتداداً لانهائياً إلى التيه والضياع الذي يمكن أن يتعرض له الإنسان، إلى الوحدة والعزلة التي يستشعرها الضارب في تيهها.

ترمز إلى طريق قاحل مجدب لا يؤدي إلا إلى الموت، إلى الهلاك المؤكد. ولطالما دفنت جثثاً في أعماقها بعد أن ضربتهم شمسها الحارقة.

وقد شكلت الصحراء طريقاً للهرب في تاريخ الشعب الفلسطيني، طريقاً للهروب الفردي من واقع الخيمة والذل والتشرد، إلى حيث الحلم بالمال والطمأنينة والراحة. ونجد الرمز يتشكل في أدب غسان كنفاني ويطوّع بحيث يعطي معنيين مختلفين في روايتيه «رجال في الشمس» و «ما تبقى لكم».

في «رجال في الشمس» تسير شخصيات الرواية في الصحراء، وقت اشتداد القيظ وكأنها تسير إلى حتفها بنفسها.

ويشكل وصف غسان لأثر الشمس الحارقة وسط السماء، عاملاً نفسياً يمهد لنا الحدث، ويجعلنا نحس طبيعته وحتميته بعد ذلك.

«الشمس في وسط السماء ترسم فوق الصحراء قبة عريضة من لهب أبيض، وشريط الغبار يعكس وهجاً يكاد يعمي العيون.. كانوا يقولون لهم ان فلاناً لم يعد من الكويت لأنه مات قتلته ضربة شمس، كان يغرس معوله في الأرض حين سقط فوقه وفوقها، وماذا؟ ضربة شمس قتلته، تريدون أن تدفنوه هنا أو هناك؟ هذا كل شيء. ضربة شمس هذا صحيح. من الذي سماها ضربة؟ ألم يكن عبقرياً؟ كأن هذا الخلاء عملاق خفي يجلد رؤوسهم بسياط من نار وقار مغلي»(٣٠).

هنا يتطابق استخدام غسان للرمز مع دلالة الواقع العامة.

الصحراء هنا تقابل الموت، الموت الذي يبرز كالعملاق ويجلد الرؤوس بسياط من نار وقار مغلي.

لا وجود للظل في هذه الصحراء، لا وجود للأمان الذي يرمز إليه الظل، الأمان الذي يجده أبو قيس في شجر أرضه، والذي يعرف انه سيفتقده في الكويت ومع ذلك يسير في طريق لا يجد بديلاً عنه.

---

(٢٩) أوستن وارين ورينيه ويليك، **نظرية الأدب**، ترجمة محي الدين صبحي، مراجعة د. حسام الخطيب، دمشق، ط ١، ١٩٧٢م، ص (٢٤٤).

(٣٠) غسان كنفاني، **الآثار الكاملة**، ص ١٣١، ١٣٢.

ولقد جرب بعضهم مثل (أسعد) طريق الصحراء، المهلكة قبل هذه المرة، جرّب شمسها الحارقة، حين خدعه أحد المهربين وتركه في الصحراء وحيداً. لكنه وقد عجز عن إيجاد حل ينقذ به نفسه، لم يجد طريقاً غير تكرار الهرب علّه ينجح.

لكن الصحراء كانت قد أصدرت حكمها الذي لا يرحم على أسعد وعلى رفاقه، ولم تصدر الحكم فحسب، بل انها اشتركت مع الخزان والزمن في إحكام الدائرة حول المسافرين وساهمت في تنفيذ الحكم القاسي.

الخيمـــة:

رمز الخيمة في أدب غسان يؤدي إلى طريقين: طريق الصحراء الذي يبرز الكاتب سلبيته وطريق البندقية الذي يبرز الكاتب إيجابيته.

التقط غسان منذ أوائل كتاباته الفلسطيني الذي يعيش في المخيّم وجسد مشاكله وهمومه ووعى منذ ذلك الزمن البعيد علاقة ابن المخيم بالثورة، التي يرى خلاصه وآماله معلقة بها. لكن رؤيته للمخيم في سنة ٥٧، ٥٨ تختلف عن رؤيته للمخيم في سنة ٦٩م، وهو الاختلاف بين صورة المخيم نفسه وهو يصنع الثوار في البداية فيخرج منه المقاتلون ثم حين يفرض المقاتلون وجودهم العلني داخل المخيم فتدخل الثورة كل البيوت. وفي قصة من أوائل قصصه (إلى أن نعود) سنة ٥٧م نجد الخيمة في وضعها المتحرك، لم يرها غسان في واقعها البائس الساكن الذي يجسد الإحساس بالذل فحسب لكنه رآها وهي تصنع الثوار.

بطل القصة هنا يذهب إلى بلده متسللاً من الخيمة، كي يؤدي مهمة فدائية هناك، هو مكلف من قبل قيادته بنسف خزان الماء الذي أنشأه الصهاينة ليسقي المستعمرات القريبة من قريته.

ويؤدي المهمة بنجاح، وصورة الجرائم التي اقترفهـا الصهاينة في حقه وحق أبناء قريته تلح على ذاكرته، كانما تدعوه إلى إنجاح العملية وإلى إتمام المزيد من العمليات. ويعود إلى الخيمة، كما ذهب من الخيمة، كي ينطلق بعدها من جديد.

أما في قصة (القميص المسروق) سنة ٥٨م فهو يجسد وضع الفلسطيني في المخيم بشكله العام، يجسد حالة الفقر الشديد التي يعيشها، ثم حالة النهب التي يتعرض لها. من خلال شخصية (أبو العبد)، وأبو العبد رجل فلسطيني يعيش مأساة المخيم حتى النخاع، يبحث عن عمل ولا يجد، ويفكر في حفر خندقه، القريب من مخازن وكالة الغوث مما يفتح في ذهنه إمكانية السرقة، انه يفكر في الدخول في عصابة السارقين وعلى رأسهم الامريكي الأشقر كي يتسلم مالاً بعد البيع، مالاً يستطيع بواسطته شراء قميص جديد لابنه، والعودة إلى أم العبد بأغراض صغيرة، لكنه لم يفكر بذلك طويلاً، لقد جاءته صور أخرى، صور أهل المخيم الذين ينتظرون أول الشهر بفارغ الصبر كي يحصلوا على الخبز، وخيبة الأمل التي ترتسم على وجوههم حين يعرفون عن تأخير التوزيع. ولم يدر كيف رفع الرفش وكيف هوى به على جسد (أبي سمير) ذلك المتعاون مع الأمريكي الأشقر في سرقة أهالي المخيم جميعاً، كل ما يهمه أن لا يؤجل التوزيع هذا الشهر على أهل المخيم جميعاً.

لقد صور غسان عبر هذا النموذج، حالة الفلسطيني النفسية وأوضاعه الحياتية القاسية التي صاحبت لجوءه، والتي صاحبت عيشه في الخيمة. هذه الأوضـاع التي تتحول مـع امتداد الثـورة

الفلسطينية المسلحة ما بعد سنة ٦٧م إلى حالة ثورية عامة، لم تعد حالة فردية طليعية كما رأيناها في (إلى أن نعود) بل هي حالة جماهيرية عامة كما نراها في (أم سعد).

إن خيمة عن خيمة تفرق. كما تعبر (أم سعد) بحسها العفوي البسيط، هي تدرك أن العمر يهترىء في مخيم الذل:

«أتدري؟ ان الأطفال ذل لو لم يكن لدي هذان الطفلان للحقت به، لسكنت معه هناك، خيام؟ خيمة عن خيمة تفرق لعشت معهم، طبخت لهم طعامهم، خدمتهم بعيني، ولكن الأطفال ذل»[٣١].

تحس أم سعد بثقل وطأة العيش في مخيم الذل، ويتضح الفرق بين المخيم حين يكون حالة بؤس وذل دائم، وحين يكون حالة فخر وعزة لأهل المخيم.

يعقد غسان مقابلة جميلة بين الوضعين، يبين كيف تتحول الخيمة نفسها من حال إلى أخرى.

الوضع الأول تنقله أم سعد إلى الراوي، حين تحدثه عن المياه التي طفت في المخيم وعن الليل التي أمضته هي وأهل المخيم غرقى في الوحل والماء.

«أمضيت كل الليل غارقة في الوحل والماء، عشرون سنة»[٣٢].

لكن حالة الذل نفسها هي التي تجعل الإنسان يتغير، كما تغير سعد، كان يعتقد أن الوحل سيدفن أهل المخيم ذات يوم:

«أتعرف ماذا كان يفعل سعد حين كان يطوف المخيم؟ كان يقف ويتفرج على الرجال وهم يجرفون الوحل، ثم يقول لهم «ذات ليلة سيدفنكم هذا الوحل».

ومرة قال له أبوه: لماذا تقول ذلك؟ ماذا تريدنا أن نفعل؟ هل تعتقد أنه يوجد مزراب في السماء وأنه علينا أن نسده؟ وضحكنا كلنا، ولكنني حين نظرت إليه رأيت في وجهه شيئاً أرعبني، كان منصرفاً إلى التفكير وكأن الفكرة راقت له كأنه سيذهب في اليوم التالي ليسد ذلك المزراب»[٣٣].

وذهب سعد، ولم يذهب وحده، ذهب مع رفاقه ليسدوا المزراب، ليغيروا حالة المخيم البائسة.

وامتد العمل الطليعي ليصبح حالة جماهيرية عامة، وانتزعت الثورة الفلسطينية حقها في التواجد داخل المخيمات.

هذا ما تعكسه لنا لوحة (البنادق في المخيم) في رواية (أم سعد)، تعكس لنا ترابط الأمور، التي تدركها (أم سعد) ببساطة، ان هذا الوضع الثوري العام لم يكن ليمتد بهذه الصورة لولا مبادرة الطليعة، سعد ورفاقه:

«آه لو تعرف يا ابن العم البارودة مثل الحصبة، تعدي، وعندنا بالفلح كانوا يقولون أن الحصبة إذا أصابت الولد فهذا يعني أنه بدأ العيش، وأنه صار مضموناً ومنذ ذلك اليوم الذي شهدت فيه سعد يحمل رشاشاً قلت للأفندي الذي مرّ على ذلك الصباح: «اللي حوّش حوّش» ويوم الأربعاء كان الأفندي

(٣١) غسان كنفاني، **الآثار الكاملة**، الرواية، ص (٢٦٤، ٢٦٥).
(٣٢) غسان كنفاني، **الآثار الكاملة**، الرواية، ص (٢٧٠).
(٣٣) **المصدر نفسه**، ص (٢٧٢).

أول من بدأ المشي خارج المخيم وولع المخيم مثلما يضع الانسان عود كبريت في كوم تبن وعينك عالشباب لو رأيت»(٣٤).

لقد دخل الكاكي والرشاش إلى كل بيت في المخيم، مما جعل أهل المخيم يرفعون رأسهم ويؤثر ذلك في حالتهم النفسية.

هذا الوضع المشتعل هو الذي أثر في تغيير قيم أهل المخيم، ومثال ذلك أبو سعد الذي أحس بوضع مشرّف حين التحق ابنه بالمقاومة، وحين رأى أحوال المخيم التي انقلبت، كان يحس انه مدعوس بالفقر، بالمقاهرة وكرت الاعاشة، لكنه مع تغير أحوال المخيم أصبح يمشي مثل الديك، يشعر بالزهو بكل بارودة يحملها شاب من المخيم

«وكأنها بارودته القديمة كانت مسروقة ولاقاها»(٣٥)

البندقيــة:

البندقية على امتداد تاريخ الشعب الفلسطيني تمثل رمزاً إيجابياً للمقاومة، وهي الرمز المعبود إن وجد، المعبود حين يغيب، المعشوق حين يمنع بالقوة عن أبناء هذا الشعب.

ينتشر هذا الرمز بشكل مكثف، عميق، في أدب غسان كنفاني. نتتبعه في قصة (المدفع)، (السلاح المحرم)، (العروس)، وفي مجموعته القصصية (عن الرجال والبنادق)، كما نجده في روايته (أم سعد). نجدها تمثل حلم الآلاف من أبناء الشعب الفلسطيني في الفترة التي منع الناس من حملها بشكل علني كما انها تمثل تجسيداً واعياً لارادة هذا الشعب في الفترة التي انتزع فيها حقه في استخدامها والتدريب عليها، واستعمالها كأعلى درجات الكفاح السياسي.

إن الرمز يتطور تطوراً صاعداً في أدب الكاتب، فنحن نرى البندقية في تحولها من التعلق الفردي الطليعي بها إلى التعلق الجماعي، من رجل يحلم بالبندقية ويضمها إلى صدره ويخاف من فقدانها، إلى رجال يحملون البنادق، ويحافظون عليها ولا يجرؤ أحد على انتزاعها منهم.

في قصته (المدفع)، إحدى قصص غسان المبكرة سنة ٥٧م، السلاح فيها هو المدفع.

ولقد اشترى أهل القرية هذا المدفع بمبادرة من سعيد الحمضوني (أحد أبطال ثورة ١٩٣٦م) وابنائه، وأضحى جزءاً من القرية.

«المهم، ان هذا المدفع الأسود صار قوة هائلة تكمن في نفوس أهل السلمة، وهو يعني بالنسبة لهم أشياء كثيرة يعرفونها، وأشياء كثيرة لا يعرفونها ولكنهم يشعرون بها، هكذا، في إبهام مطمئن. ان كل كهل وكل شاب في السلمة، صار يربط حياته ربطاً وثيقاً بوجود هذا المدفع، وصار يستمد من صوته المتتابع الثقيل أثناء تجربته في كل أمسيتين، نوعاً من الشعور بالحماية»(٣٦).

ونرى السلاح في فعله، وقد قام بدور عظيم في حماية القرية من الهجوم الصهيوني، رغم العطب

(٣٤) غسان كنفاني، **الآثار الكاملة**، الرواية، ص (٣٣٥).
(٣٥) غسان كنفاني، **الآثار الكاملة**، الرواية، ص (٣٣٦).
(٣٦) غسان كنفاني، **الآثار الكاملة**، المجلد الثاني، القصص القصيرة، دار الطليعة، بيروت، حزيران (يونيو) ١٩٧٢م، ١٧، ص (٨٠٦، ٨٠٧).

الذي أصابه.

لقد ضحى سعيد الحمضوني بنفسه كي يرى المدفع يصد المعتدين، لم يكن يتصور ان يتعطل، شد الماسورة إلى بطن المدفع بكفه وأطلق الرجال، كان المدفع هو الذي سيسهم في إنجاح المعركة، وليست طلقات البنادق الهزيلة.

وصحيح ان القصة تركز على البطولة الفردية برومانسية، لكن هذه البطولة الفردية لم تكن لتنجح لو لم تتضافر مع بطولة الشعب بأسره.

أما في (السلاح المحرم)[٣٧] سنة ٦١م و (العروس)[٣٨] سنة ٦٥م فإن الفلسطيني يبحث عن البندقية بعد أن تمكن من امتلاكها بعرقه وجهده الخاص، لكنه لا يهتدي إلى مكانها. في (السلاح المحرم) يغنم أبو علي بندقية بعد عراك مع الجندي الأجنبي، ورغم مرضه وتعبه كان يحلم باقتنائها، هذا الحلم الذي أكسبه قوة كبيرة هائلة استشعرها بين جنبيه حين قرر أن يحصل على البندقية بذراعه.

ونسي جراحه وآلامه وكل شيء وهو ينظر إلى البندقية على كتف الجندي، لكن الجندي أدرك ان المعركة قد بدأت تشد كفيه على ماسورة البندقية وأدناها من صدره دون أن ينزع بصره عن (أبو علي) الذي صار أمامه مباشرة.

مدّ (أبو علي) ذراعيه «صلبتين مستميتتين، وشد كفيه حول ماسورة البندقية فوق كفي الجندي، ثم جذب جذبتين خفيفتين ليقيس قوة الجندي، وحين لمس تشبثه بسلاحه شد بعنف، إلا أن الجندي قاوم الشد بأن قرب البندقية إلى صدره وقد تصلب جسده أكثر فأكثر واحمر وجهه، وحين شد أبو علي بكل قوته انزلق حذاء الجندي على بلاط الساحة ووقع على ظهره. وبسرعة شديدة دور أبو علي البندقية دورتين فانفك حزامها عن الساقين الملوحتين في الهواء، وتلقف البندقية بكفيه الكبيرتين الخشنتين، وبسطها أمام صدره محدقاً إليها بجزل، ثم صاح بصوت عال:

ـ وسعوا الطريق يا شباب»[٣٩].

لكن (أبو علي) لم يستطع أن يحتفظ بها طويلاً، بعد أن حصل عليها، بعد أن ضمها إلى صدره بحنو واعتقد أنه اصبح يملك العالم حينما تملكها.

فاجأه رجلان من اللصوص، فترة ضعفه ومرضه، وتمكنا من سرقتها، ولكن، رغم انفه.

وفي (العروس) يصاب الرجل بجنون حين يفقد بندقيته، التي تشكل أمله في متابعة القتال ضد الصهاينة.

وقبل أن يمتلك الرجل بندقيته، كان يستعير بندقية من أي صاحب يقاتل بها ثم يرجعها إلى أصحابها، لكنه وقد امتلك بندقية بجهده الخاص، وخلال المعركة، لم يتحمل فكرة أن يرجع إلى عهده الأول ويستعير بندقية للقتال، ولم يكنْ الرجل ليفقدها إلا فوق جثته، لكنه سلم بندقيته للقيادة كي يفحصوها، ولم تعد. ولقد أخطأ حين سلم سلاحه للقيادة، كما أخطأ رجال الثورة جميعاً حين وثقوا في

(٣٧) غسان كنفاني، **الآثار الكاملة**، المجلد الثاني، ص (٢٩٩).
(٣٨) **المصدر نفسه**، ص (٥٨٩).
(٣٩) **المصدر نفسه**، ص (٣٠٩).

تلك الفترة في قيادة خائنة.

وتنتهي القصة، والرجل يبحث عن عروسه، بندقيته، ويدعو الراوي، الذي يدعو الجماهير الفلسطينية كل بدوره، أن يبحث عن القيمة الايجابية الثمينة التي لا تضاهيها قيمة في حياته، عن البندقية.

أما في مجموعته (عن رجال والبنادق)[٤٠] فنحن مع رؤية أنضج لدور البندقية، نحن مع رجال يحملون البنادق لا مع رجل واحد.

ويشمل الرمز المجموعة كلها، يبتدىء التحام الماضي الايجابي الفاعل مع الحاضر الثوري لصنع المستقبل، رغم الفشل الذي يصيب الثورة في النهاية، لكنها بداية الطريق الايجابي وقد اتضحت في هذه المجموعة، حيث نرى «منصور» في ارتباطه الوثيق بسلاحه الذي يستعيره، وخاله في عشقه لسلاحه القديم الذي متلكه، «وأبوه» في حرصه على الاشتراك بالمعركة كي يغنم بندقية يهديها إلى ولده منصور ليلة زفافه. هذه الرؤية الناضجة لدور الرمز تتضح فيما بعد بصورة أشد في رواية (أم سعد):

نتتبع هذه الرؤية حين يتحول مخيم الذل إلى مخيم الثورة، وحين يمتلك أهل المخيم السلاح بشكل واسع. حين تنتزع الثورة المسلحة حقها في التواجد داخل المخيمات الفلسطينية، عندها لا يخاف الفلسطيني على سلاحه من السرقة أو الاختطاف بل انه يصبح ظاهرة جماهيرية عامة، الجماهير تشكل قوة تحمل السلاح وتحميه في نفس الوقت.

البـــاب:

يشكل الباب في أدب غسان رمزاً للهزيمة، لكل العوائق التي تقف حائلاً بين الإنسان وبين الفعل.

هذا الاستخدام الخاص يلتقي مع دلالة الرمز العامة.

نتتبع هذا الرمز في قصة غسان «الأفق وراء البوابة» سنة ١٩٥٨م، ثم في روايته (عائد إلى حيفا) سنة ١٩٦٩م و «الأعمى والأطرش» الرواية غير المكتملة. ففي قصته القصيرة «الأفق وراء البوابة»[٤١]، بوابة مندلبوم تقف رمزاً للهزيمة ولسيطرة المحتل بشكل واضح لا يحتمل لبساً.

وتبدو في العنوان صورة البوابة التي تفصل بين الكذب والحقيقة[٤٢].

إذ أن ذلك البعد ما بين الأهل بعضهم عن البعض، يشجع على زرع الأوهام والأكاذيب حفاظاً على صور جميلة محفورة في الذاكرة.

يكذب بطل القصة على أمه البعيدة بشأن شقيقته (دلال). ويبعث لها رسائل طوال عشر سنين يخبرها فيها أنه وشقيقته دلال بخير.

وحين يقرر أن يصارحها بحقيقة الأمر، بحقيقة قتل شقيقته على أيدي الصهاينة منذ فترة بعيدة،يذهب إلى مندلبوم، لكنه يجد خالته بدل أمه،ويفهم كل منهما الأمر دون مصارحة أحدهما للآخر.

---

(٤٠) المصدر نفسه، ص (٦٠٧).

(٤١) المصدر نفسه، ص (٢٨٩).

(٤٢) افنان القاسم، طريق الكاتب والمناضل الثوري، شؤون فلسطينية، ٤٧، تموز (يوليو) ١٩٧٥م، ص (٨٤).

وفي (عائد إلى حيفا) تفتح بوابات مدينة حيفا اثر الهزيمة، انهـا لا تقتحم ولا تفتح اثـر قتال يخوضه أهل البلاد ضد المحتلين، بل هي تفتح بعد هزيمة سنة ٦٧م، حيث دخل العدو الضفة الشرقية من الأردن، واحتل غزة والجولان وسيناء أيضاً. لذلك تعتبر أبواب المدينة المفتوحة من المحتل عنواناً للهزيمة وتجسيداً لها.

«طوال عشرين سنة، كنت أتصور ان بوابة مندلبوم ستفتح ذات يوم ولكن أبداً أبداً لم أتصور انها ستفتح من الناحية الأخرى، لم يكن ذلك يخطر لي على بال، ولذلك حين فتحوها هم بدا لي الأمر مرعباً وسخيفاً إلى حد كبير مهيناً تماماً، قد أكون مجنوناً لو قلت لك: ان كل الأبواب يجب ألا تفتح إلا من جهة واحدة وانها إذا فتحت من الجهة الأخرى، فيجب اعتبارها مغلقة، لا تزال، ولكن تلك هي الحقيقة»(٤٣).

أبواب المدينة تحمل دلالات الهزيمة المرتبطة بالماضي المعشعشة بالحاضر في الرواية.

أما في (الأعمى والأطرش) فمع ان البداية تستمر في حمل المعنى نفسه لكن الرمز يأخذ بعداً جديداً مع تكشف الحقائق.

يعمل الأطرش في مكاتب وكالة الغوث، يفرق كيس الاعاشة على اللاجئين. يوزع بشكل روتيني أكياس الطحين والسمن والفول دون أن يفكر في حقيقة وضعه. انه يقف بالتوازي مع الباب المغلق لمخزن وكالة الغوث.

لقد أدرك (الأطرش) انه كان بوابة حديدية لقصر المحسنين.

ولا شك ان صممه مرتبط ـ كما أدرك ـ بالباب الحديدي المغلق. وتأتي التحـولات من طبيعة الشخصية ومن داخلها. إذ لم يعد الباب مغلقاً بالنسبة للأطرش كما كان.

لقد أدرك ضرورة تحطيم الباب، ضرورة تدميره، وبيد الجماهير التي تأخذ المعونات وليس من غيرها، بقبضات الجموع الثائرة.

لكن حدود إدراكه لم تصل إلى أكثر من هذا، لقد تمكن أولاً من نبذ الأولياء وطريق الأوهام التي كان يؤمن بها سابقاً، ثم رأى واقعه بعد ذلك، وتمكن من الإحساس ببؤسه ومحدوديته، لكنه كان عاجزاً عن إدراك ما هو أبعد من ذلك.

«أخذت أنظر إلى المخزن عبر الباب نصف المفتوح، حيث كنت أقف في حلمي وأخطب بصوت مجلجل، وخيل إلي أن الباب الكبير للمخزن سيتحطم تحت قبضة الجموع في لحظة واحدة وان اللاجئين سيتقدمون صفاً وراء صف، مثل سيل لا يكف عن الهدير، وان أصواتهم الغاضبة ستحـطم، فيما ستحطمه، بوابات الصمت المغلقة في أذني، سيحدث ذلك، هذه اللحظة، هذه اللحظة»(٤٤).

انه ينظر الآن إلى المسألة عبر باب نصف مفتوح، نصف مفتوح على الحقيقة لكنها ليست الحقيقة الكاملة، لم يدرك بأية وسيلة يمكن للجموع أن تقتحم هذا الباب وما الذي يمكن أن يقدمه هو لهذه العملية الثورية.

---

(٤٣) غسان كنفاني، **الآثار الكاملة**، المجلد الاول، ص (٣٤٢).
(٤٤) **المصدر نفسه**، ص (٥٣٠).

لقد رأى الفعل وحلم بتحقيقه لا غير وهذا ما عبر عنه غسان ببراعة برمز الباب نصف المفتوح.

ثم انه رأى ان صممه سيتقوض مع تقديم الجموع، صممه الذي يعبر عنه بالبوابة الصامتة المغلقة.

«كادت عيناي تنفجران وأنا أصوب نظري إلى ذلك الباب المغلق، كأنه باب الصمم، باب الموت، باب القدر الذي لا يهزم والذي يوشك في اللحظة التالية أن يتقوض»(٤٥).

هو بوعيه المحدود، يقف مقابل الصمم المطلق، البوابة نصف المفتوحة تقف مقابل الباب المغلق.

إن توازي الرموز وتضادها من أهم خصائص فن غسان الروائي وإن كان التوازي والتضاد بشكل حاد لكنه مع ذلك لم يفقد طاقة الايحاء الفني.

العـاشـق:

يستخدم الكاتب رمز العاشق في قصته القصيرة «العروس» ثم في روايته التي تحمل الاسم نفسه «العاشق».

في قصته القصيرة الأولى نجد صورة العاشق التي نجدها في صور الحب الرومانسية وإن كانت في اتجاه آخر.

فنحن لسنا إزاء مجنون ليلى الذي يهيم على وجهه، باحثاً عن حبيبته، اننا بإزاء عاشق يبحث عن حبيبته حقاً، يهيم على وجهه من أجل أن يجدها، ويسأل عنها الناس حتى يلقبونه بالمجنون أيضاً، لكن حبيبته ليست ليلى أو لبنى، انها البندقية.

عـروس جميلة، تستحق أن يهيم العاشق بها حباً، وأن يهيم الشعب بها حباً، على ألا يستأثر بها أحد لنفسه.

ان جمالها يكمن في كونها معشوقاً يرتفع عن الأنانية الضيقة وحب الامتلاك الفردي من أجل الامتلاك الخاص.

عاشقها يبحث عنها ـ في القصة ـ ويدعو الآخرين أن يبحثوا عنها كي يستخدمها من أجل الحب الأكبر.

وحين يصفه الكاتب، يربطه بالنور والضوء الخافت، بالغبار المضيء.

«يخيل إلي أنني حين شهدته لأول مرة كان محاطاً بما يشبه الضوء نعم كان محاطاً بشيء يشبه الغبار المضيء»(٤٦).

لم يصفه بأنه يشبه الضوء فحسب، بل انه كان محاطاً بما يشبه الضوء، ما يشبه الغبار المضيء.

هذا ما يضفي على العاشق صفته الواقعية المرتبطة بالصفة الرمزية.

«وحين ابتلعه الزحام، يا رياض، شعرت بأن جسده الضخم كان محاطاً بذلك الشيء الذي يشبه

(٤٥) المصدر نفسه، ص (٥٣٠).

(٤٦) غسان كنفاني، الآثار الكاملة، المجلد الثاني، القصص القصيرة، ص (٥٩١).

الغبار المضيء، كما رسمه فنانو عصر النهضة حول جسد الإله وهو يقدم عونه للفقراء، على بطاقات الأعياد التي كنا نتلقاها معاً»(٤٧).

وفي روايته (العاشق) نجد صورة واقعية مختلطة بالصورة الرمزية للشخصية فالعاشق هنا يسير فوق النار بثبات دون أن يحس بها.

«لم أنتبه إلا حين خطوت الخطوة الأولى فوق الرماد، لقد بدا لي بارداً في ذلك الفجر المسالم، لم يخطر على بالي على الاطلاق انه كان مجرد فخ ملعون، وأحسست بالنار تسلخ راحتي قدمي، وكدت أسمع نزيز الدم ينطفىء بصوت مسموع تحت بدني»(٤٨).

«ان نار العشق التي تكويه من الداخل أشد حرارة من النار التي داس عليها ولذلك، لم يحس بها، انه عاشق»(٤٩).

هذه الصورة مع صورته في القصة القصيرة لا ترتبط بالعمل الفني المحدد الذي تظهر فيه، انها تتجاوز هذا العمل لتصبح استعارات لواقع أمة أو جوهرها(٥٠).

قاسم في الرواية يذكرنا مباشرة بصورة لا تنسى في تاريخ الشعب الفلسطيني، صورة الشيخ «عز الدين القسام»، الذي كان له دور كبير في الاعداد لثورة ١٩٣٦ ـ ١٩٣٩م في فلسطين(٥١).

وهناك إشارة في الرواية إلى أنشطة الشيخ القسام، عند تقديم زينب (الفتاة التي يريد الحاج عباس أن يزوجها إلى قاسم)(٥٢).

قاسم، العاشق في الرواية رمز للمقاومة، رمز لتجدد العشاق وديمومتهم (تجدد النضال ضد أعداء الشعب الفلسطيني، مهما تغيرت الظروف وبمختلف أشكال النضال)، كما نلمح في تغير أسماء العاشق.

الـزهـر:

يتكرر استخدام الكاتب لهذا الرمز في أكثر من موقع في أدبه:

في قصصه القصيرة (شي لا يذهب) ١٩٥٨م، (الشاطىء) سنة ١٩٦٢م (منتصف أيار) سنة ١٩٦٠م. وفي روايتيه (أم سعد) سنة ١٩٦٩م، و (برقوق نيسان) روايته غير المكتملة.

ولم يكن استخدام غسان للرمز بشكل واحد في أدبه، انه يستخدمه بشكل خاص غير مـرتبط بالرمز العام في قصصه القصيرة، حيث يصبح رباطاً رومانسياً بالماضي يشله عن التقدم إلى الأمـام ويبقيه في إطار السلبية ثم نجده يستخدمه بشكل مرتبط مع رمزه العام في روايتيه (أم سعد) و (برقوق نيسان) حيث يصبح ارتباطاً ثورياً بالحاضر.

---

(٤٧) المصدر نفسه، ص (٥٩٣).

(٤٨) غسان كنفاني، الآثار الكاملة، المجلد الأول، الرواية، ص (٤٢٣ ـ ٤٢٤).

(٤٩) المصدر نفسه، ص (٤٢٨).

(٥٠) و(٥١) Kilpatrick, Hilary, Tradition and Innovation in The Fiction of Gassan Kanafani', p. (62).

(٥٢) غسان كنفاني، الآثار الكاملة، المجلد الأول، الرواية، ص (٤٥٦، ٤٥٧).

في قصته (شيء لا يذهب) يسافر خيري إلى إيران كي يضع باقة ورد على قبر عمر الخيام هذه الباقة ترمز إلى ارتباطه العاطفي بالماضي، تعبر عن حنينه إلى ماض جميل دون التفاته نحو المستقبل.

وعمر الخيام يذكر خيري بليلى، رمز المقاومة والتصدي، ان ليلى هي الجانب المشرق في حياة خيري، هي الجانب الذي يطمئن له ويرى فيه سلبيته، لكنه غير قادر على الالتحام معه، تدافع ليلى عن حيفا بينما يعجز هو عن ذلك.

«شعرت بأنني إنسان لا يعيش على أرضه، إنسان كان يجب أن يبقى طفلاً كما كانت تقول ليلى.. وبدا لي في لحظة ان ماضي شيء مخجل في الحقيقة.

ثماني سنوات أجتر ذكرى ليلى كأنها إنسانة صنعتها فقط لأذكرها..

تراها كانت موجودة حقاً إنسانة اسمها ليلى؟ أم انني صنعتها ثم صدقتها؟»[٥٣].

إن خيري يصر على هذا الارتباط المرضي بالماضي دون أن يتطلع نحو المستقبل. ويستمر الرمز في قصة (منتصف أيار) ليحمل ذات المعنى.

يحمل الراوي في كل منتصف أيار بعض أزهار الحنون وينثرها فوق قبر ابراهيم، لكنه وبعد اثنتي عشرة سنة لا يجد زهرة حنون واحدة، ثم انه لا يستطيع الوصول إلى قبر صديقه كي يضعها.

«ألم يكن الأجدر بي، وقد فشلت في حمل أزهار الحنون إلى قبرك، أن أستمر في الصمت الذي بدأ منذ اثنتي عشرة سنة؟ يبدو لي أنه من المستحيل ان استمر في صمتي.. ان منتصف أيار يضغط على صدري وكأنه قدر مجنون، أخطأ ذات مرة فقتلك بدل أن يقتلني»[٥٤].

لكن الراوي لا يفعل وقد خرج من صمته إلا الاعتراف بخطئه مع صديقه ومع قضيته. هذا الاعتراف الشجاع لا يحمل روح البحث عن البديل الايجابي، لا زال الارتباط بالماضي عاملاً سلبياً في هذه القصة.

وفي قصة (الشاطىء)[٥٥]: تحمل السيدة باقة ورد أبيض لتحضر بها عرس صديقة ابنتها لكنها تصل متأخرة، مع حرصها الشديد على أن تأتي في الموعد المحدد، وباقة الورد الأبيض، التي اشترتها السيدة بعد جهد كبير، وبعد صيام أربعة أيام ترمز إلى شدة الارتباط العاطفي بالماضي وصعوبة التخلص منه.

أما في رواية (أم سعد) فالزهر عبارة عن فرع دالية يابس تزرعه (أم سعد) في أول الرواية ليبرعم آخر الرواية.

ان (أم سعد) هنا ترى الأشياء في تطورها وليس في ثباتها، فالفرع الناشف الجاف لا يمكن أن يبقى جافاً ما دام هناك من يسقيه ويتعهده، انها تنظر للثورة من منطلق متفائل واثق من النتيجة حتى وسط الهزيمة. ذلك انها تزرع عرق الدالية الجاف بعد عشرة أيام من الهزيمة فقط، وتثق انه سيبرعم بعد أعوام قليلة.

---

(٥٣) غسان كنفاني، **الآثار الكاملة**، المجلد الثاني، القصص القصيرة، ص (٦٧).
(٥٤) المصدر نفسه، ص (٧٢).
(٥٥) المصدر نفسه، ص (٥٣٠).

«وضعت صرتها الفقيرة في ركن، وسحبت من فتحتها عرقاً بدا يابساً، ورمته نحوي:

ـ «قطعة من داليـة صادفتني في الطريق، سـأزرعها لك عـلى الباب، وفي أعـوام قليلة تأكـل عنباً»(٥٦).

وفي (برقوق نيسان) نجد ان الرمز قد تشكل بصورة أخرى. لقد ارتبط الزهر هذه المرة بصورة المقاومة، الزهر ليس زهراً فقط بل انه يشير إلى موضوع آخر، «فيه ما يؤهله لأن يتطلب الانتباه إليه لذاته، كشيء معروض»(٥٧) يمتزج لون زهر البرقوق مع لون الدم ويصبحان شيئاً واحداً.

«الصورة الغريبة التي اقتحمته كأنها قذفت على رأسه بحجر: بدن الأرض مثل بدن رجل مثقب بالرصاص، يتضرج بزهر البرقوق، ويكاد المرء يسمع نزيز الدم يتدفق من تحته»(٥٨).

هذا ما تصوره أبو القاسم، مما جعله يلتقط باقة من الزهر المخضب بالاحمرار ويقرر إهداءها لسعاد.

«تذكر أنه حين رأى سعاد لأول مرة في أريحا لفت نظره قرص أحمر من زهر البرقوق يتوقد وسط شعرها الفاحم السواد، وان ذلك بعث فيه السعادة لأن طلال قال ان سيدة تحمل وردة حمراء ستزوره في أريحا، وتحدثه عن قاسم»(٥٩).

وتمتزج باقة الزهر الأحمر باللهب في يد (أبو القاسم) وتذكره بلقائه الأول مع (سعاد):

«حين دخلت البيت وانتزعت الزهرة الحمراء من شعرها وهي تقول: «البرقوق ورد الفقراء يا أبا القاسم». وبعد هنيهة قالت له: «أهل القسطل كانوا يقولون: هذه دماء الشهداء تطل علينا»(٦٠).

انه امتزاج العطاء وحدة العطاء، امتزاج أرض البرقوق وزارع البرقوق، امتزاج مرحلتين من تاريخ النضال الفلسطيني الايجابي ضمن الفعل التاريخي الدافع إلى الأمام(٦١).

هكذا يتحول الارتباط بالماضي قيمة إيجابية فاعلة، ويتشكل الرمز بصورة جديدة جميلة مختلفة باختلاف واقع النضال الفلسطيني ورؤية الكاتب لهذا الواقع.

السـرد:

ينقسم النص الروائي في جملته أساساً إلى مقاطع وصفية ومقاطع سردية بخلاف الحوار الذي له دور مختلف.

---

(٥٦) غسان كنفاني، **الآثار الكاملة**، المجلد الاول، الرواية، ص (٢٤٨، ٢٤٩).

(٥٧) وردت الملاحظة في الكتابين:

(أ) اوستن دارين، رينيه ويليك، **نظرية الادب**، ص ٢٤٣.

(ب) Tindall, William, **The Literary Symbol**, Bloomington, Indian University Press, p. (125).

(٥٨) غسان كنفاني، **الآثار الكاملة**، المجلد الاول، الرواية، ص ٥٨٥.

(٥٩) **المصدر نفسه**، ص (٥٨٧).

(٦٠) **المصدر نفسه**، ص (٥٨٩).

(٦١) افنان القاسم، **شؤون فلسطينية**، ص (٩٢).

«وتتناول المقاطع السردية الأحداث وسيران الزمن، أما المقاطع الوصفية فتتناول تمثيل الأشياء الساكنة»[٦٢].

ويرتبط السرد باللحظة الزمنية التي يصور المؤلف فيها الواقع.

في روايات غسان نلاحظ انه اتبع أساليب مختلفة في سرده.

ففي روايته (رجال في الشمس) (الأعمى والأطرش) يقدم الأحداث الشخصيات والمكان والزمان من خلال منظور شخصية بعينها.

وفي (ما تبقى لكم) يقتصر على استخدام المنظور الذاتي الداخلي الذي يتنقل من شخصية إلى أخرى على التوالي.

لكنه في (أم سعد) و (برقوق نيسان) يخلط بين استخدام المنظور الموضوعي الداخلي والمنظور الذاتي الخارجي.

أما في (عائد إلى حيفا) و (العاشق) فهو يستخدم المنظور الموضوعي والذاتي على التوالي والتداخل[٦٣].

الـوصـف:

لا يستخدم غسان في رواياته الوصف التسجيلي الذي يعتمد على الملاحظة الخارجية للشيء المرئي، إنما يهتم بالوصف التحليلي، ذلك انه يربط ما بين الملاحظة الخارجية للطبيعة والحالة النفسية للإنسان.

ان للوصف عند الكاتب وظيفة تفسيرية واضحة، انه يكشف عن حياة الشخصية النفسية، وحين يصف غسان صورة شخصياته، يكتفي بالوصف المكثف الموحي، مما يجعلنا نحس اننا إزاء شخصيات ذهنية فكرية، لا شخصيات إنسانية من لحم ودم.

والوصف عند غسان يقوم على مبدأ الانتقاء لا الاستقصاء.

«وقد قامت الخلافات بين الكتاب على أيهما أكثر واقعية وأيهما أكثر تعبيراً، أما بلزاك فقد كان من أنصار الاستقصاء ولم يترك تفصيلاً من تفاصيل المشهد إلا ذكره، ويرى ستندال ان الوصف القائم على التفصيل يحد من خيال القارىء ويقتله فكان يفضل الخطوط العريضة الموحية، وكان تولستوي يرفض الاستقصاء»[٦٤].

ويظهر مبدأ الانتقاء عند غسان حين يصف الأشياء فهو يكتفي بالخطوط العريضة جداً، واعتقد أن لجوء غسان إلى الانتقاء منسجم مع طبيعة الرواية القصيرة التي يكتبها، والتي تميل إلى التكثيف واستخدام الرمز أكثر من ميلها إلى التفصيل.

---

(٦٢) سيزا أحمد قاسم، **الواقعية الفرنسية والرواية العربية في مصر**، رسالة دكتوراه، جامعة القاهرة، كلية الآداب، يونيو ١٩٧٨م، ص (١١٧).

(٦٣) سنعرض لذلك، تفصيلاً، في موضع لاحق من هذا الفصل، عند تناولنا لكل رواية بالتحليل المستقل.

(٦٤) سيزا أحمد قاسم، **الواقعية الفرنسية والرواية العربية في مصر**، ص (١٢٥، ١٢٦).

«إن جوهر الفن يكمن في أن يوصل الفنان أحاسيسه ومشاعره، فإن هذا التوصيل للشاعر لا يتطابق مع وصف التفاصيل بل على العكس فإن ترجمة التفاصيل تعوق عملية الاتصال»[٦٥].

ونلاحظ ارتباط الوصف بفن آخر لصيق به هو الرسم.

الوصف والرسم:

كثيراً ما ربط النقاد بين الرسم والأدب من حيث أن الأدب لون من التصوير، ولا شك ان العلاقة أكثر لصوقاً بالوصف على وجه الخصوص. ونذكر هنا قول الجاحظ المعروف: «الشعر ضرب من التصوير».

وبالنسبة لغسان نجد أن الرسم قد شكل مسألة رئيسية بالنسبة إلى محور اهتماماته منذ صباه المبكر، إذ أنه لجأ إليه أولاً وقبل أن يلجأ إلى الكتابة، واهتمامه لم ينصرف عن هذا الفن نهائياً بعد ذلك، إذ نجده يرسم مناظر قصة كتبها للأطفال بعنوان «القنديل الصغير»[٦٦] ويظهر اهتمامه بهذا الفن في أدبه، في دقة ملاحظاته للعلاقات بين الأشكال والألوان والحركات والظلال والضوء.

«الشمس في وسط السماء ترسم فوق الصحراء قبة عريضة من لهب أبيض، وشريط الغبار يعكس وهجاً يكاد يعمي العيون.. كانوا يقولون لهم ان فلاناً لم يعد من الكويت لأنه مات، قتلته ضربة شمس، كان يغرس معوله في الأرض، حين سقط فوقه وفوقها، وماذا؟ ضربة شمس قتلته، تريدون أن تدفنوه هنا أو هناك؟ هذا كل شيء، ضربة شمس! هذا صحيح، من الذي سماها ضربة؟ ألم يكن عبقرياً؟ كأن هذا الخلاء عملاق خفي يجلد رؤوسهم بسياط من نار وقار مغلي»[٦٧].

الزمان:

ويرتبط وصف الأشياء عند غسان بالفعل ولا يرتبط بالسكون، انه يدخل الحركة على الوصف ولا يترك الوصف ساكناً، وهذا منسجم مع طريقة الانتقاء التي يستخدمها الكاتب في وصفه.

وهناك اتجاهان في الوصف:

«أحدهما يخضع لدفع الزمن «فيزمن» المقاطع الوصفية.

والآخر يستسلم للاستقصاء «فيمكن» الزمن[٦٨].

وإدخال الفعل في المقطع الوصفي يزيل التوتر القائم بين النص والوصف ويوجه النص إلى الحركة[٦٩].

كما يلعب المكان دوراً بارزاً في تطور الحدث ودفعه إلى الأمام كما يظهر في رواية (رجال في

---

(٦٥) Li Tolstoi, «**What Is Art?**» In Criticism: The Major Texts, Harcourt Brace. Jawonorich, 1970, p. (514-519).

(٦٦) غسان كنفاني، **القنديل الصغير**، دار الفتى العربي، ط ١، يناير (كانون الثاني) ١٩٧٥م، بيروت.

(٦٧) غسان كنفاني، **الآثار الكاملة**، المجلد الأول، ص (١٣١ ـ ١٣٢).

(٦٨) سيزا أحمد قاسم، **الواقعية الفرنسية والرواية العربية في مصر**، ص (١٦٩).

(٦٩) **المرجع نفسه**، ص (١٧٢).

الشمس)، ذلك ان الصحراء بحرقة أشعة شمسها، والخزان بكونه جحيماً إلهياً على الأرض جعلا مسار الحدث طبيعياً في الرواية، وسيتبين هذا الدور الذي يلعبه المكان في (ما تبقى لكم) أيضاً حين نعرض لها.

الحـــوار: (الديالوج) .

يقوم السرد والوصف والحوار (الديالوج) بتقديم ابعاد الشخصية الظاهرية، بينما يقوم المونولوج بتقديم أبعاد الشخصية الداخلية.

نتعرف بواسطة الحوار على الشخصيات الرئيسية ماضيها وحاضرها، نتعرف على أسلوبها في التفكير، طريقتها في معالجة الأمور مستواها الثقافي والاجتماعي، تفكيرها السياسي. رد الفعل عندها إزاء الأحداث التي تعترض طريقها.

وعندما نتتبع سير الحوار في روايات غسان نجد انه يكثر استخدام الحوار في بعض رواياته ويقل في روايات أخرى تبعاً لاستخدامه تيار الوعي.

يستخدم غسان الحوار باتساع وبشكل دال في رواياته، «رجال في الشمس» «أم سعد» «عائد إلى حيفا» «برقوق نيسان».

ويتقاطع الحوار مع السرد كي يقوم بمهام كثيرة فهو يقوم بمهمة الكشف عن الحدث الذي نجهله، ثم ان الحوار يساعد في الكشف عن أحوال الشخصيات الرئيسة، ويجعلنا نتمثل أفكارها، وضعها وتاريخها وماضيها.

كما يقوم الحوار بمهام أخرى كالكشف عن الشخصيات الثانوية التي لا نريد أن نقف أمامها طويلاً، ويكشف الحوار أيضاً عن مشاعر خفية للشخصية.

الحـــوار: (المونولوج)

يقوم (المونولوج) (الحوار الباطني) بالكشف عن حياة الشخصية الداخلية. ولقد ظهر هذا التكنيك في الرواية الحديثة مع ظهورها إذ أخذ صوت الراوي يخفت وصوت الشخصية يعلو، وذلك نتيجة لظهور تقنية «البوليفونية» في البناء الروائي، واتجاه الرواية نحو المنظور النفسي الذاتي، وترتب على ذلك ظهور بعض الأساليب التعبيرية الجديدة أهمها ظهور المونولوج الداخلي(٧٠).

ويختلف المونولوج الداخلي عن المونولوج التقليدي «انه من حيث مادته يعبر عن أكثر الأفكار خفاء، تلك الأفكار التي تكون أقرب إلى اللاوعي، أما من حيث روحه فهو حديث سابق لكل تنظيم منطقي، ذلك لأنه يعبر عن الخاطر في مرحلته الأولى لحظة وروده إلى الذهن، أما من حيث شكله فيعبر عنه بجمل لا تخضع لأقل ما يمكن من قواعد النحو»(٧١).

هذا التكنيك هو واحد من أنواع أخرى من التكنيك المستخدمة في تيار الوعي في الرواية الحديثة وهي: «المونولوج الداخلي غير المباشر، الوصف عن طريق المعلومات المستفيضة، مناجاة النفس»(٧٢).

---

(٧٠) المرجع نفسه، ص (٢٤٠).

(٧١) ليول ايدل، القصة السيكولوجية، ص (١١٦، ١١٧).

(٧٢) روبرت همفري، تيار الوعي في الرواية الحديثة، ترجمة د. محمود الربيعي، دار المعارف بمصر، ط ٢، ص (٤٢).

لقد استخدم غسان المونولوج غير المباشر بشكل جزئي ومحدود في «رجال في الشمس» ومزج بين المونولوج الداخلي المباشر والمونولوج الداخلي غير المباشر في (ما تبقى لكم) بينما مزج بين المونولوج الداخلي المباشر ومناجاة النفس في (العاشق) و (الأعمى والأطرش).

«والفرق» الأساسي بين تقنية كل من (المونولوج الداخلي المباشر) و (المونولوج الداخلي غير المباشر) ان المونولوج غير المباشر يعطي القارىء إحساساً بحضور المؤلف المستمر، بينما يستغني المونولوج المباشر عن هذا الحضور كلية أو على نحو واضح، وهذا الفرق يعني فوارق أخرى خاصة مثل استخدام وجهة نظر المفرد الغائب بدلاً من وجهة نظر الفرد المتكلم في المونولوج غير المباشر، ومثل استخدام الطرق الوصفية والتفسيرية على نحو واسع في تقديم ذلك المونولوج، يضاف إلى هذا إمكان تحقيق المزيد من الترابط والمزيد من الوحدة الشكلية في اختيار المواد المعالجة، وإمكان تحقيق الانسياب والإحساس بالواقعية في تصوير حالات الشعور في الوقت نفسه»[٧٣].

مناجاة النفس:

تطور تكنيك تقديم تيار الوعي تطوراً كبيراً في الفترة المتأخرة.

«وقد أتى هذا التطور من نمو الاهتمام بالتحليل النفسي من ناحية، وأتى من العرض المتمكن لهذا التكنيك في «يوليسيس» من ناحية أخرى، ولكن العامل الأهم فيه هو ظهور الروائيين الذين أدركوا قيمة تصوير الوعي السابق على الكلام، والذين أرادوا مع ذلك أن يستخدموا ميزات الرواية التقليدية كالحبكة والفعل وهذه الروايات التي تستخدم «مناجاة النفس» تقدم مزيجاً ناجحاً من تيار الوعي الداخلي ومن الفعل الخارجي»[٧٤].

ويمكن أن يعرف تكنيك «مناجاة النفس» في رواية تيار الوعي بأنه تكنيك تقديم المحتوى الذهني والعمليات الذهنية للشخصية مباشرة من الشخصية إلى القارىء من دون حضور المؤلف، ولكن مع افتراض وجود الجمهور افتراضاً صامتاً.

لذا فإن هذا التكنيك ـ بالضرورة ـ أقل عشوائية، وأكثر تحديداً ـ بالنسبة لعمق الوعي الذي يمكن أن يقدمه ـ من المونولوج الداخلي، فوجهة النظر هنا هي دائماً وجهة نظر الشخصية، وطبقة الوعي هنا عادة قريبة من السطح، أما من الناحية العملية فإن هدف رواية «تيار الوعي» التي تستخدم تكنيك «مناجاة النفس» يتحقق أحياناً عن طريق مزج «مناجاة النفس» بـ «المونولوج الداخلي»[٧٥].

نلاحظ هذا المزج بصورة واضحة في «العاشق» و «الأعمى والأطرش»، كما سيتبين حين يقف البحث وقفة تفصيلية عند الروايات كل على حدة فيتعرض للسمات الخاصة التي تنفرد بها كل رواية بعد أن تعرض هذا الفصل للسمات العامة التي تجمع الروايات.

---

(٧٣) المرجع نفسه، ص (٤٩).
(٧٤) روبرت همفري، تيار الوعي في الرواية الحديثة، ص (٥٨).
(٧٥) المرجع نفسه، ص (٥٦).

الباب الثاني

الفصل الاول

- غسان الروائي
- الروايات الكاملة.

رجال في الشمس: ١٩٦٣م

الرؤيــة الفكريــة:

تتألف الرواية من سبعة فصول:

ويحدثنا كل فصل من فصول الرواية الثلاث الأولى عن عالم شخصية من شخصيات الرواية الثلاثة من خلال وجهة نظرها الخاصة، حيث ندخل عالم أبو قيس أولاً ثم أسعد ثم مروان.

فأبو قيس مزارع مسن، أثقلته هموم الحياة، وسقطت قريته بأيدي الصهاينة، واضطر إلى الهرب مع عائلته حيث بقي يحلم بحياته الأولى التي تعني عنده الاستقرار والبيت الآمن وحلمه هذا جعله يقبل العرض الذي أتاه به سعد، ان يذهب إلى الكويت حيث فرص العمل، ويعود بمال كثير، يستطيع بواسطته أن يرجع سعداً إلى المدرسة، ويمكنه من بناء بيت في مكان ما.

وأسعد شاب فلسطيني مطارد من قبل السلطات بسبب نشاطه السياسي، يريد أن يهرب إلى الكويت حتى يكون آمناً على نفسه، ثم يجمع نقوداً يبعث أول مبلغ منها إلى عمه كي يرد إليه دينه، ويجعل نفسه في حل من ارتباطه الذي لا إرادة له فيه بابنة عمه.

ومروان صبي في السادسة عشرة يريد الرحيل إلى الكويت حتى يتمكن من إعالة أسرته التي هجرها معيلها (والده) إلى زوجة أخرى، وجد عندها المأوى والاستقرار الذي طالما حلم به.

هذه النماذج الثلاثة تمثل بأعمارها أجيالاً مختلفة، يجمعها همّ واحد، همّ الخلاص الفردي من الواقع السيء.

ونلاحظ التقابل الدائم ما بين حاضر الشخصيات وماضيها، هذا التقابل بين الماضي الأخضر والحاضر المجدب.

وتلتقي الشخصيات الثلاث مع شخصية أخرى، لها عالمها المميز، تقودها في رحلة الموت إلى الكويت.

لا نتعرف إلى هذه الشخصية (أبو الخيزران) من خلال عالمها الخاص، كما رأينا في الفصول الثلاثة الأولى، إنما من خلال عالم مروان الخاص في الفصل الثالث.

أبو الخيزران مجاهد قديم، فقد ذكورته في معركة في فلسطين وفقد معها إيمانه بكل شيء يريد أن يجمع مالاً من أي طريق حتى يستقر.

«أريد أن أستريح، أتمدد، استلقي في الظل وأفكر أو لا أفكر، لا أريد أن أتحرك قط، لقد تعبت في

حياتي بشكل أكثر من كاف»[١].

وتمضي الفصول الأربعة الباقية لتروي تتابع الحدث: يجتمع الرجال الثلاثة معاً في رحلتهم إلى الكويت مع قائد الرحلة: أبو الخيزران، ويتفقون على أن يهربهم بواسطة صهريج الماء الذي يسوقه مقابل عشرة دنانير عن كل فرد يقبضها في الكويت.

وتبدأ رحلة الموت، يبدأ الصراع ما بين الرجال الثلاثة والزمن.

عليهم أن يتحملوا فترة دقائق داخل صهريج المياه حتى.تمر السيارة من نقطة الحدود العراقية ثم دقائق حتى يتجاوزوا نقطة الحدود الكويتية.

لكن المفارقة التي تحدث انه في اللحظة التي يؤخر فيها حرس الحدود (أبو الخيزران) ويثرثرون معه حول مواضيع خاصة، يموت المسافرون داخل الخزان.

انه العجز الذي يقابل الموت. لقد عجز الرجال عن اختيار الطريق الصحيح واختاروا طريق الهرب من مسؤوليتهم، عجزوا عن اختيار قائدهم في الرحلة، الذي هو بدوره رجل عاجز، عجزوا حتى عن دق جدران الخزان، أي عن رفض الموت.

لقد تغلب الحاضر التعس المجدب على الماضي المشرق الخصب لأن علاقة الشخصيات بالماضي لم تكن علاقة إيجابية، كانت علاقة عاطفية سلبية فلم تدفعهم للأمام. كما تغلب الحاضر ببشاعته على المستقبل (الأمل) الذي كان الرجال يتطلعون لبلوغه. إذ أن الرجال الثلاثة لا يضعون أي ثقل في صراعهم مع الزمن من أجل الوصول إلى أملهم (الكويت). انهم يستسلمون للزمن الذي لا يرحم. الزمن الذي يتغلب عليهم بمساعدة عناصر أخرى، شدّت أزره في صراع الصحراء بقسوتها ساعة الظهيرة والخزان الخالي من الماء.

لقد تضافر الزمان والمكان معاً وأنهيا الصراع لصالحهما وحكما على الرجال الجبناء بالموت.

وتتلاحم الموضوعات الفرعية مع الموضوعات الرئيسية لتعميق الرؤية.

إن التقابل بين الشخصيات الرئيسية والشخصيات الثانوية يزيد في إبراز سلبية الشخصيات الرئيسية ويساهم في بلورة الصورة الكلية للواقع الذي يرسمه غسان.

فهو يبرز شخصية (الأستاذ سليم) الثانوية من خلال شخصية (أبو قيس) وباستعمال (الفلاش باك) حتى يظهر الفرق بين النموذجين بشكل واضح. كما يبرز شخصية (والد مروان) وشفيقة من خلال شخصية (مروان) وعائله بواسطة (الفلاش باك) أيضاً.

وتترابط الصور الجزئية فيما بنيها لتساعد على تفهم الشخصيات أكثر والوقوف بأسباب سلبيتها.

إنها ظروف القهر والتشتت والضياع الناتجة عن وضع الفلسطينيين الخاص الناتج عن النكبة الفلسطينية سنة ١٩٤٨م، لكن هذه الظروف التي تجعل بعضاً من أبناء هذا الشعب يفكر في خلاصه

---

(١) غسان كنفاني، **الآثار الكاملة**، المجلد الأول، الرواية، ص (١١٤).

الفردي عبر الهروب الأناني إلى حيث يتخيل خلاصه، هي الظروف نفسها التي انتجت جيلاً من الثوار يرى خلاصه الخاص في خلاص الشعب بأسره.

الرواية تصور حال الشعب الفلسطيني ما بعد سنة ١٩٤٨م، مبررات اليأس كثيرة وقوى التغير الجنينية غير واضحة.

هذا الواقع لا يجعلنا نقر مع الكاتب أحمد خليفة قوله:

«إن غسان كنفاني كان يعكس بصورة أمينة وصادقة واقع الشعب الفلسطيني كما كان قائماً في فترة ما قبل ١٩٦٥م، ولم يكن صدفة الذي يسمح له أنه يجترح بشكل تعسفي «معجزة» تشق أمام أبطاله القصصية طريقاً وهمياً إلى الأمام لم يكن موجوداً بعد في العالم الواقعي، ان عالم الشعب الفلسطيني الواقعي في تلك الفترة كان قائماً، وهكذا كان عالم غسان الفني، الإنسان الفلسطيني المقاتل لم يتأخر ظهوره عند غسان وان كان قاتماً في البداية ثم واضح المعالم»[٢].

صحيح ان عالم الشعب الفلسطيني ـ تلك الفترة ما بعد سنة ٤٨م ـ كان قاتماً لكنه لم يكن قاتماً إلى هذه الدرجة. لم يكن عالم الفلسطينيين ضيقاً بهذه الصورة، رغم قتامة الصورة العامة الظاهرة، كان في الواقع نماذج غنية جداً، نجد إشارة إليها في شخص الأستاذ سليم.

لقد كان غسان نقدياً في تعامله مع الواقع، هذا ما يلتقي مع رؤيته للعالم في تلك الحقبة من الزمان.

يدين الكاتب هنا كافة الحلول الفردية التي يلجأ إليها الفلسطيني متصوراً خلاصه، ويرينا أن لا خلاص إلا بالفعل الجماعي الذي يشير إليه دون تصريح في آخر الرواية.

إنه السؤال الكبير الذي يتردد ويقرع أذن (أبو الخيزران) بعنف وقسوة:

«لماذا لم يدقوا الخزان»، «لماذا ارتضوا أن يموتوا دون صوت، دون حركة»!!

ومن خلال السؤال يتضح ما يريد أن يدعو إليه الكاتب: انه يدعو الفلسطينيين إلى الفعل. إلى دق الجدار، إلى رفض الموت الذي يساقون إليه ويرضون به. لم يبرز الكاتب ـ إلا بشكل عابر ـ عوامل التقدم وقوى الثورة الجنينية الكامنة حتماً فيه الذي يهتم بإبرازها الكاتب الذي ينظر للواقع بمنظور متحرك.

إذ ان

«فناني الواقعية الاشتراكية يكونون واقعيين أكثر تماسكاً، ليس فقط حين يصورون الواقع في اللحظة الراهنة، بل حين يستشرفون آفاق تطوره في المستقبل»[٣].

نحن لسنا مع التفاؤل الساذج، ولا مع تصوير خيالي للواقع، لكننا مع الواقع في حركته وفي تغيره.

«إن الفنان الصادق لا ينبغي له أن يزيف الواقع بتفاؤل ساذج يرضي به شعور القارىء المتلهف

---

(٢) احمد خليفة، عالم القضية الفلسطينية في أدب غسان كنفاني، مجلة **شؤون فلسطينية**، عدد (١٣)، أيلول (سبتمبر) ١٩٧٢م. ص (١٥٦ ـ ١٦٦).

(٣) جماعة من الأساتذة السوفيات، **أسس علم الجمال الماركسي اللينيني**، تعريب يوسف حلاق؛ توفيق عدنان جاموس، ج ١، دار الفارابي، بيروت، ١٩٧٨م، دار الجماهير العربية بدمشق، ص (٢٦٥).

وإن كان هذا لا يعفي الكاتب من تصوير القوى المحركة وهي تصوغ خمائر المستقبل»[٤].

ب ـ بنـــاء الأحـــداث:

يلجأ غسان إلى أسلوب «الرواية ذات الأصوات المتعددة» وهي الرواية التي يلج فيها القارىء إلى عقول الشخصيات يتعرف بواسطتها على الأحداث وعلى المكان والزمان.

نلاحظ ان الكاتب قد اختار لموضوعه هذا شكلاً مناسباً بحيث يترابط الشكل مع المضمون ترابطاً وثيقاً في بناء الرواية.

هذا الشكل الذي استخدمه فتحي غـانم في «الرجل الذي فقد ظله» في الرواية العـربية ثم استخدمه نجيب محفوظ في «ميرامار» وجبرا ابراهيم جبرا في «السفينة».

وجاء غسان ليستخدمه في بداية الرواية وفي الفصول الثلاثة الأولى، لكنه يتجه بعدها إلى البناء العضوي التقليدي ليكمل تتابع الحدث.

ولقد جاء هذا البناء متسقاً مع المضمون الذي طرحه غسان بشكل متين.

إذ جعلنا غسان نفهم عالم الشخصيات من خلال الدخول في وجهة نظرها رأساً وحين جعلنا نحيط علماً بكل ما نحتاجه من الشخصية (ماضيها، حاضرها). أحلامها، تقاطعها مع غيرها من الشخصيات الرئيسية والثانوية، أخرجنا من عالمها لأنه حكم عليها بالموت، وأصبح لزاماً أن يأخذ الحدث مجرى آخر في البناء.

أما الشخصية التي بقيت حيّة دون الشخصيات، شخصية (أبو الخيزران). فلم يجعل لها صوتاً خاصاً (لسبب خاص فهو يمثل وحده عجزاً خاصاً وسلبية لها ظروفها المتميزة)، حيث انه تتجمع عندها، بسبب وضعها، كل الشخصيات على اختلاف عمرها وماضيها، لأنها التقت مع العجز بوصولها إلى العزم على حل فردي. لذلك فقد أدخلنا الكاتب إلى عالمها من خلال غيرها من الشخصيات، أبو الخيزران خلقياً عاجز وهو لا يستطيع أكثر من أن يوصل العجز إلى ميناء الموت.

هكذا يتكامل البناء كي يؤدي دوره الوظيفي في خدمة الأفكار الأساسية التي أراد الكاتب أن يعبر عنها.

ج ـ الشخصيـــة:

حين نستعرض شخصيات الرواية نجد أنها جميعاً تمثل النموذج المنكسر مقابل نموذج إيجابي يرد كشخصية ثانوية «الأستاذ سليم».

وحين نقابل ما بين شخصية «الأستاذ سليم» وشخصية «أبو قيس» يبدو الفرق بين النموذجين: الايجابي الذي يمثله الأستاذ والسلبي الذي يمثله أبو قيس. انهما شخصيتان متضادتان، ولولا هذا التضاد لما اتضحت بذور الشخصية الايجابية التي يمثلها (الأستاذ سليم).

---

(٤) استورياس (أمريكا اللاتينية) من كتاب صلاح فضل (**منهج الواقعية في الإبداع الادبي**) ص (٣٠٨).

أبو قيس مزارع كهل، فقد بيته وكل ما يمثله وجود البيت من طمأنينة وراحة حين فقد الوطن، يعيش وضعاً معيشياً بائسا ويحن حنيناً جارفاً إلى أرضه وما تمثله من أحاسيس يفتقدها في المنفى.

(أبو قيس) مع الماضي، ولا يرى غير الماضي، بحيث يختلط مع الحاضر بشكل يجعله عاجزاً عن أي رؤية مستقبلية حقيقية.

يقدم إلينا الكاتب شخصية (أبو قيس) من خلال أحاسيسه النفسية تجاه الواقع الحاضر ويربط بين حال الطبيعة وحال الشخصية النفسية، بحيث يجعلنا نحس أحاسيسها.

«دور جسده واستلقى على ظهره حاضناً رأسه بكفيه وأخذ يتطلع إلى السماء: كانت بيضاء متوهجة، وكان ثمة طائر أسود يحلق عالياً وحيداً على غير هدى، ليس يدري لماذا امتلأ فجأة، بشعور آسن من الغربة، وحسب لوهلة انه على وشك أن يبكي»[٥].

يعيش (أبو قيس) مع الماضي، ولا يرى غير الماضي، بحيث يختلط مع الحاضر بشكل يجعله عاجزاً عن أي رؤية مستقبلية حقيقية.

تقدم إلينا الشخصية الثانوية (الأستاذ سليم) من خلال شخصية (أبو قيس) من خلال استرجاعها لماضيها.

ولا نعرف عن الشخصية إلا ما يضيء، وبسرعة، موقفها من الأحداث.

الأستاذ سليم، الكهل النحيل الأشيب، الذي يأتي قريتهم من يافا كي يعلم الصبية ويعتقد الناس أنه سيؤم الجميع يوم الجمعة، لكنه يستنكر ذلك، ويفاجيء الناس بما لا يتوقعون، انه لا يعرف كيف يصلي ولكنه يعرف شيئاً أهم بالنسبة إليهم.

يعرف كيف يطلق الرصاص ويدافع عن القرية عند مواجهتها الاعتداء الصهيوني.

ويعود (أبو قيس) إلى الحاضر، إلى واقع الذل والفقر، الذي يعميه عن ارتباطه الايجابي بالحاضر، ويجعله يصغي لسعد حين جاء يحدثه عن حل فردي ينقذه من واقعه. ويعطيه أملاً في الغد.

ويقرر أن يذهب إلى الكويت، رغم عدم تأكده من حتمية وصوله، وتلتقي حالته النفسية مرة أخرى مع حالة الطبيعة، مما يجعلنا أقرب الى تمثلها.

«اتصل أفق النهار بالسماء، وصار كل ما حوله مجرد وهج أبيض لا نهائي، عاد، فارتمى ملقياً صدره فوق التراب الندي الذي أخذ يخفق تحته من جديد.. بينما انسابت رائحة الأرض إلى أنفه وانصبت في شرايينه كالطوفان»[٦].

اسعد، مروان، أبو الخيزران، شخصيات منكسرة أيضاً تقف بالتوازي مع شخصية (أبو قيس).

(أسعد) يختلف في تكوينه النفسي عن (أبو قيس)، ويظهر هذا الاختلاف حين تقديمه منذ اللحظة الأولى:

---

(٥) غسان كنفاني، **رجال في الشمس**، الآثار الكاملة، ص (٣٨).

(٦) المصدر نفسه، ص (٥٠).

يقدم إلينا من خلال حوار مساومة بينه وبين الرجل السمين صاحب المكتب الذي يتولى تهريب الناس من البصرة إلى الكويت(٧).

هذا الحوار الذي يكشف عن طبيعة الشخصية، التي تعرف تماماً ما هي مقدمة عليه، مما جعل حوارها مع صاحب المكتب مختلفة تماماً عن طبيعة حوار (أبو قيس) مع صاحب المكتب.

أما (ابو الخيزران) فنحن نتعرف عليه من خلال تطور الحدث ومن خلال وصف لأهم سماته الخارجية، بما يمكن أن يرتبط بملامحها الداخلية، ويسهم في فهم بواعث تصرفها حين يتعرف مروان على (أبو الخيزران).

«لأول مرة منذ رآه لاحظ الآن ان منظره يوحي حقاً بالخيزران، فهو رجل طويل القامة جداً، نحيل جداً، ولكن عنقه وكفيه تعطي الشعور بالقوة والمتانة، وكان يبدو لسبب، انه بوسعه أن يقوس نفسه، فيضع رأسه بين قدميه دون أن يسبب ذلك أي إزعاج لعموده الفقري أو بقية عظامه»(٨).

إن هذا الوصف يدل على الشبه بين الاسم والشكل، كما يدل على صفة رئيسية من صفاته، مرونته التي تدل على تكيفه حسب الظرف وليس الثبات على المبدأ.

ذلك انه يستطيع أن يقوس نفسه دون أن يسبب ذلك أي ازعاج لعموده الفقري انه لا يحس بأي قيمة من القيم التي جاهد من أجلها سابقاً، مما يجعله مؤهلاً أن يقود رفاقه في رحلتهم إلى الهلاك.

وهذه السمات التي نراها عند (أبو الخيزران) جعلته شخصية شديدة الخصوصية مما يفقدها تعبيرها عن السمات الجوهرية في الشخصية.

ويرتبط «أبو الخيزران» ـ كما أسلفنا ـ بالماضي ارتباطاً يشله عن أي تفكير في تجاوز أزمنة الشخصية. هذا الارتباط بالماضي يذكره بمأساته الخاصة، ويجعله يفكر في حلها بشكل خاص، المزيد من النقود ثم الراحة الشخصية بعد ذلك.

وتلتقي الشخصيات المنكسرة في طريق منكسر، طريق الهروب، الذي يؤدي بهم إلى الموت.

نلاحظ ان بناء الشخصيات مقنع إلى حد كبير، مما يجعل تصرفاتها منطقية وطبيعية «ليس فيها ما هو تجسيد كامل للخير أو تجسيد كامل للشر»(٩).

د ـ الرمز:

يترابط رمز الصحراء مع الخزان والزمن لتشكل معادلاً للجحيم والموت في الرواية.

الخزان:

يستخدم الكاتب هذا الرمز معادلاً للموت في الرواية.

---

(٧) المصدر نفسه، ص (٥٣).

(٨) المصدر نفسه، ص (٧٥).

(٩) Doglas, Rowland - Howland, **The Arab-Israeli conflict as represented in Arabic fiction**, Michigan, 1971, p. (349).

الخزان في الرواية يتفق مع دلالة الرمز العامة بعكس ما وجدنا في قصته القصيرة (إلى أن تعود)[١٠] التي كتبها سنة ١٩٥٧م.

الخزان يحوي الماء، الذي يرمز للحياة وإنقاذ الحياة، لكنه حين يحمل الماء ليسقي مستعمرات الصهاينة يتحول إلى رمز يجب أن ينسف، يجب أن يدمر كما حدث في القصة القصيرة وحين يستخدم في غير غايته الأصلية، حين لا يحمل الماء، يحمل الموت في الرواية.

حين كان فارغاً من الماء، كان كأن جهنم الله على الأرض، لم يخدع (أبو الخيزران) المسافرين معه في حقيقية الصعوبة التي تنتظرهم داخل خزان الماء الفارغ من الداخل وان بشرهم بتجاوزها.

لقد حذرهم ان الطقس سيكون كالآخرة، في الداخل.

«أنصحكم أن تنزعوا قمصانكم.. الحر خانق ومخيف هنا، وسوف تعرقون كأنكم في المقلى، ولكن.. لخمس دقائق او سبع وسوف أقود بأقصى ما أستطيع من السرعة، توجد في الداخل عوارض حديدية.. في كل زاوية عارضة.. انني أفضل أن تمسكوا بها جيداً وإلا تدحرجتم كالكرات.. طبعاً ستخلعون أحذيتكم»[١١].

وتشتد القبضة على الشخصيات بحيث لا يمكن أن توجد فرصة لأي نجاة. انه الموت الذي ينتظرها.

وعلى الرغم من أن الخزان معادل للموت في كل من القصة القصيرة والرواية لكننا عندما نحس بطبيعة الجزاء الذي يلقاه المسافرون في قلب الخزان في الرواية نثور لهدمه وتفجيره لأنه يرمز إلى شيء وافد بغيض كما كان في القصة القصيرة.

الـزمــن:

في الرواية تتضافر الرموز سوية كي تشكل مجرى الرواية كما قرأنا. يسير المسافرون في (الصحراء) ويدخلون (الخزان)، وكان يمكن أن يتحملوا حريقه لولا (الزمن)، الذي جاء رمزاً آخر، يزيد من القبضة المحكمة على المسافرين ويؤخرهم مما يفرض هلاكهم.

في المرة الأولى، حين دخل (أبو الخيزران) ساحة الجمرك، كان الزمن عنصراً مساعداً إذ انه أنهى مهمته في دقائق معدودة.

لكنه في المرة الثانية لم يكن عنصراً غير معين فحسب، بل انه ساهم في القتل أيضاً، إذ تأخر على المسافرين فترة أطول مما توقعوا، فكانت النتيجة موتهم.

هـ ـ الســرد:

تبدأ الرواية من لحظة من لحظات حياة الشخصية. بدأ بـ (أبو قيس) ثم يعود إلى الماضي عن طريق الاسترجاع الداخلي[١٢] ويعود مرة أخرى إلى الحاضر.

---

(١٠) غسان كنفاني، **الآثار الكاملة**، القصص القصيرة، ص (٧٩٥).

(١١) غسان كنفاني، **الآثار الكاملة**، الرواية، ص (١١٥).

(١٢) نشأت أنواع مختلفة من الاسترجاع: استرجاع خارجي، داخلي، مزجي، للتفصيل راجع سيزا أحمد قاسم، رسالة دكتوراه، **الواقعية الفرنسية والرواية العربية في مصر**. ص (٥٣).

ولحظة الحاضر في حياة (أبو قيس) لحظة متعبة يعيشها في بيت حقير خارج بلده تذكره بالماضي الجميل الذي كان يعيشه في قريته آمناً مطمئناً ثم يعود إلى واقعه المتعب الذي يذكره بوجوب التخلص منه بأية طريقة ولو لم تكن مأمونة العواقب. وفي مقاطع الاسترجاع التي تعتمد على الذاكرة نجد استخداماً للمونولوج الداخلي:

«كلما تنفس رائحة الأرض وهو مستلق فوقها خيّل إليه أنه يتنسم شعر زوجه حين تخرج من الحمام وقد اغتسلت بالماء البارد.. الرائحة إياها، رائحة امرأة اغتسلت بالماء البارد وفرشت شعرها فوق وجهه وهو لم يزل رطيباً.. الخفقان ذاته كأنك تحمل بين كفيك الحانيتين عصفوراً صغيراً»(١٣).

«والاعتماد على الذاكرة يضع الاسترجاع في نطاق منظور الشخصية ويصبغه بصبغته الخاصة ويعطيه مذاقاً عاطفياً»(١٤).

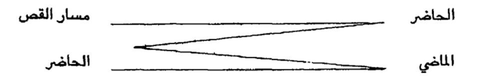
هذا ما يبتين بوضوح في مقاطع الاسترجاع التي تتعلق بـ (أبو قيس)، هذه المقاطع تقريباً من شخصيته أكثر وتجعلنا أكثر فهماً للشخصية من الداخل ومن الخارج.

وفي المقطع السابق الذي يستخدم به غسان (المونولوج الداخلي) تتكشف لنا شخصية (أبو قيس) الداخلية التي تمتلىء عواطف متفجرة وحنيناً جارفاً إلى الوطن والأسرة، ولا يمكن أن تتكشف لنا الشخصية بمثل هذا الوضوح دون استخدام أسلوب الاسترجاع.

وفي الرواية نجد ان الأحداث والشخصيات والمكان والزمان تقدم كلها من خلال منظور شخصية بعينها.. أولاً أبو قيس ثم أسعد ثم مروان.

ولقد سمى الكاتب الأميركي (هنري جيمس) الطريقة في تكشف حقائق القصة، القائمة على إنارة الموقف والشخصيات القصصية عن طريق عقل شخصية واحدة منها أو عقول عدة شخصيات باسم «وجهة النظر» (Point of view).

ونحن منذ اللحظة الأولى في الرواية ندخل عقل إحدى الشخصيات (أبو قيس) لنتتبع الأحداث من وجهة نظره بالذبذبة بين الحاضر والماضي على التوالي:



ونستطيع تبين هذه الذبذبة بين الحاضر والماضي من خلال الفقرة التالية:

«(١) أراح أبو قيس صدره فوق التراب الندي، (٢) فبدأت الأرض تخفق من تحته: ضربات قلب متعب تطوف في ذرات الرمل مرتجة ثم تعبر إلى خلاياه.. (٣) في كل مرة يرمي بصدره فوق التراب

---

(١٣) غسان كنفاني، **الآثار الكاملة**، الرواية، ص (٣٧).

(١٤) ليون ايدل، **القصة السيكولوجية**، ترجمة د. محمود السمرة، منشورات المكتبة الأهلية، بيروت، نشرت بالاشتراك مع مؤسسة فرانكلين المساهمة للطباعة والنشر بيروت، نيويورك، ١٩٥٩م، ص (٧٨).

يحس ذلك الوجيب كانما قلب الأرض ما زال منذ أن استلقى هناك أول مرة. يشق طريقاً قاسياً إلى النور قادماً من أعمق أعماق الجحيم، (٤) حين قال ذلك مرة لجـارة الذي كان يشاطره الحقل هنـاك، في الأرض التي تركها منذ عشر سنوات، أجابه ساخراً:

«هذا صوت قلبك أنت تسمعه حين تلصق صدرك بالأرض، أي هراء خبيث.. والرائحة إذن؟ تلك التي إذا تنشقتها ماجت في جبينه ثم انهالت مهوّمه في عروقه؟

(٥) الأرض الندية ـ فكر ـ هي لا شك بقايا من مطر أمس.. كلا، أمس لم تمطر!.. لا يمكن أن تمطر السماء الآن إلا قيظاً وغباراً! أنسيت أين أنت؟ أنسيت؟ (٦) دوّر جسده واستلقى على ظهره حاضناً راسه بكفيه وأخذ يتطلع إلى السماء..»[١٥].

(١) الحاضر (٢) الحاضر (٣) الحاضر (٤) الماضي (٥) الحاضر (٦) الحاضر.

وكذلك بالنسبة لأسعد فالحاضر الذي ينطلق منه هو مثوله أمام المهرب السمين الذي سيتكفل بتهريبه عبر الصحراء. هذا الموقف الحاضر جعله يعود إلى موقف مشابه في الماضي حين خدمه المهرب السابق وجعله يدور حول «الأتشفور» وحده في القيظ واختفى، ثم يعود إلى واقع المساومة مع المهرب السمين محاولاً الاستفادة من التجربة السابقة مع المهرب الأول، مما يتيح مجالاً آخر لاسترجاع موقفه السابق الماثل أمام المهرب، وأخيراً يعود إلى الحاضر.

أما مروان فهو يبدأ بالحاضر ويعود إلى الماضي ويرجع إلى الحاضر لكنه يفكر في المستقبل ثم يعود إلى الماضي.

وحاضر مروان هو مثوله أمام المهرب السمين كما رأينا عند أسعد (لكن مروان يبدو ساذجاً في طريقة حواره مع المهرب مع محاولته أن يكون شجاعاً) ثم لقاؤه مع أبو الخيزران الذي يتبعه رجوع الشخصية إلى الماضي بواسطة الاسترجاع، مما يتيح التعرف على أعماقها، ويقربها إلينا أكثر ثم يعود مروان إلى الحاضر ويفكر في المستقبل الذي يطمح في تحقيقه، مما يعيده مرة أخرى إلى ماضيه المر، حين اضطر أن يترك أمه وأخوته ومدرسته كي يغوص في المقلاة مع من غاص ويعول أسرته.

ونلاحظ من تتبعنا لسرد الأحداث عند الشخصيات ان الاهتمام الأساسي بالحاضر وان السرد من الماضي إنما جاء ليختزل الزمن وليخدم السرد الحاضر.

بعد دخولنا إلى عقل الشخصيات في الرواية والتزامنا بوجهة نظرها نعود إلى السرد بصيغـة الحاضر.

«هذا الاهتمام بالحاضر جاء نتيجة لاهتمام الروائي بحياة الشخصية الروائية النفسية أكثر من حياتها الخارجية فتزامن الماضي والحاضر والمستقبل في النص. وقد يكون لزيادة أهمية الحاضر يرجع لتأثير السينما في الرواية حيث لا تعرف السينما إلا زمناً واحداً وهو الحاضر»[١٦].

فالشخصيات الثلاث، تهتم أساساً بالحاضر، رغم ارتباطها المتفاوت بالماضي. ذلك ان ما يجمع الشخصيات الثلاث هو رغبتها في التخلص من حاضرها البائس بأي طريقة ممكنة. أما الارتباط بالماضي

(١٥) غسان كنفاني، **الآثار الكاملة**، الرواية، ص (٣٧ ـ ٣٨).
(١٦) سيزا أحمد قاسم، **مصدر سبق ذكره**، ص (٣٢ ـ ٣٣).

فبينما نجده عاطفياً شديداً، عند (أبو قيس) و (مروان)، نجده بعيداً عن العاطفة والارتباط المتين عند (أسعد)، لكن هذا التفاوت في الارتباط بالماضي لا يجعل الواقع والحاضر مختلفاً فكلهم أمام الرغبة في الخلاص الفردي سواء مما يجعل مصيرهم واحداً أيضاً.

وفي (الصفقة) و (الطريق) (الشمس والظل): نجد صورة الحاضر بلحظته الراهنة في تداخل مع الماضي، أما في (القبر) فالحاضر يتجسد فقط في لحظته الحالية وفي (الصفقة) تجتمع الشخصيات لتتحدث فيما بينها وتتفق على سفرها مع (أبو الخيزران) هذا هو الحاضر الذي يتداخل مع الماضي الذي يكشف لنا شخصية (أبو الخيزران) الداخلية ويجعلنا أقرب إلى فهمها، مما يجعلنا نحاط علماً بحياة الشخصيات الداخلية جميعها. ثم نعود بعدها إلى الحاضر كي نتابع سير الحدث.

وفي (الطريق) يسير المسافرون في طريقهم عبر الصحراء، ويأتي الماضي مرة أخرى ليحيطنا علماً بشخصية (أبو الخيزران) أكثر فأكثر، ويعود مرة أخرى إلى مسيرة الحدث.

في (الشمس والظل)، يواصل المسافرون طريقهم عبر الصحراء المشتعلة ويتداخل الماضي مع الحاضر أيضاً كي يذكر الشخصيات بماضيها ويعطيها أملاً في مستقبلها.

يذكر (أبو قيس) ماضيه الذي يدفعه إلى هذا الطريق الشاق، أم قيس وقيس والبيت الذي يحلم ببنائه لهما.

يذكر (مروان) ماضيه الذي أجبره على حمل العبء مبكراً، زوجة ابيه، شفيقة وأمه المسكينة وأخاه الذي تخلى عنه.

أما (أبو الخيزران) فإن ذكرياته الخاصة المرة تسيطر على تفكيره، هي لحظة العملية التي يفقد خلالها ذكورته.

(أسعد) يذكر مطاردة السلطات له، كما يذكر عمه الذي يريد أن يزوجه ابنته التي لا يرغب فيها.

وهنا تظهر أهمية الذاكرة في استرجاع الماضي وربط الماضي بحياة الشخصية النفسية وعرضها من خلال منظور الشخصية.

ويعود السرد إلى لحظة الحاضر كي يتابع الحدث سيره.

أما في (القبر)، فالحاضر الماثل هو الأساس، فقد لقيت الشخصيات مصيرها المحتوم، الموت، ولم يعد هناك سوى قائد الرحلة (أبو الخيزران).

وينتقل الايقاع في السرد في الرواية من البطء في البداية إلى السرعة في النهاية. وبناء الرواية يتيح هذا، ففي الفصول الثلاثة الأولى يقدم عالم شخصيات ثلاث، مما يجعل البطء في السرد مبرراً وطبيعياً، أما في الفصول الأربعة الباقية فإن الحدث يفرض نفسه ولا بد من تتابعه وتصاعده مع نبض السرد السريع.

و - الوصف:

للوصف في الرواية وظيفة واضحة، انه يكشف عن حياة الشخصية النفسية، حين يصف الكويت فهي مرتبطة بما في ذهنه من أحلام:

«لا بد انها شيء موجود. من حجر وتراب وماء وسماء، وليست مثلما تهوم في رأسه المكدود.. لا بد أن ثمة أزقة وشوارع ورجالاً ونساء وصغاراً يركضون بين الأشجار»[١٧].

وفي وصفه شخصياته يكتفي غسان بالقليل المكثف، فهو حين يصف الأستاذ سليم:

«الأستاذ سليم: العجوز النحيل الأشيب»[١٨].

وحين يصف «أبو الخيزران»:

«هو رجل طويل القامة جداً، نحيل جداً، ولكن عنقه وكفيه تعطي الشعور بالقوة والمتانة وكان يبدو لسبب ما، انه بوسعه أن يقوس نفسه فيضع رأسه بين قدميه دون أن يسبب ذلك أي إزعاج لعموده الفقري أو بقية عظامه»[١٩].

ويصف الشط باستخدام الكلمات الموحية:

«ها هوذا يرتمي على بعد آلاف من الأميال والأيام عن قريته وعن مدرسة الأستاذ سليم»[٢٠].

ثم يعود في موضوع آخر ليصفه:

«إذن هذا هو شط العرب: «نهر كبير تسير فيه بواخر محملة بالتمر والقش وكأنه شارع في وسط البلد تسير فيه السيارات»[٢١].

وحين يصف الشارع يكتفي بالقول:

«الشارع المسقوف المزدحم الذي تفوح فيه رائحة التمر وسلال القش الكبيرة»[٢٢].

ويصف ساحة الجمرك:

«ساحة الجمرك ساحة رملية واسعة في صفوان تتوسطها شجرة كبيرة يتيمة تتهدل أوراقها المتطاولة فترمي ظلاً واسعاً في الساحة.. وعلى الأطراف تنتصب حجرات ذات أبواب خشبية واطئة في داخلها مكاتب مكتظة ورجال مشغولون دائماً»[٢٣].

والكاتب يدخل الحركة على الوصف كما يظهر حين نتابع حركة الشمس وهي ترسم القبة في الرواية ثم الحركة في وصفه:

«الشمس في وسط السماء ترسم فوق الصحراء قبة عريضة من لهب أبيض وشريط الغبار يعكس وهجاً يكاد يعمي العيون.. كانوا يقولون لهم ان فلاناً لم يعد إلى الكويت لأنه مات، قتلته ضربة الشمس، كان يغرس معوله في الأرض حين سقط فوقه وفوقها، وماذا؟ ضربة شمس قتلته، تريدون أن تدفنوه هنا

---

(١٧) غسان كنفاني، الآثار الكاملة، الرواية، ص (٤٦).
(١٨) المصدر نفسه، ص (٣٨).
(١٩) المصدر نفسه، ص (٧٥).
(٢٠) المصدر نفسه، ص (٤٢ ـ ٤٣).
(٢١) المصدر نفسه، ص (٤٣).
(٢٢) المصدر نفسه، ص (٧١).
(٢٣) المصدر نفسه، ص (١١٩).

أو هناك؟ هذا كل شيء، ضربة شمس.

هذا صحيح من الذي سماها ضربة؟ ألم يكن عبقرياً؟ كأن هذا الخلاء عملاق خفي يجلد رؤوسهم بسياط من نار وقار مغلي»[٢٤].

نلاحظ ان الألوان والحركة في النص السابق ترتبط بالموت ولا ترتبط بالحياة.

الشمس ترسم لهباً ابيض، وهي والغبار يعكسان وهجاً يكاد يعمي العيون، ثم ان الخلاء يشبه عملاقاً خفياً يجلد رؤوس المسافرين بسياط من نار وقار مغلي.

كل هذه المفردات والالوان التي تتركز (بالأسود) توحي بالحدث المقبل، انه الموت الذي لا مفر منه.

ولا شك ان استخدام غسان لألوان الأرض والسماء لا يخدم الحدث والشخصيات فحسب، بل هو يعطي الصورة حيوية أيضاً.

«ويجعل الكلمات القليلة تبلغ أشد الصور سينمائية»[٢٥].

ز - الحوار: (الديالوج - Dialogue)

يساعدنا الحوار في الرواية على التعرف على شخصية (ابو الخيزران) التي هي شخصية رئيسية هامة، نتعرف على حاضرها، ثم على ماضيها من خلال حوار الشخصية ذاتها مع أسعد:

نتعرف على (أبو الخيزران) بداية من خلال حواره مع مروان:

- انه لص شهير.. ما الذي قادك إليه؟

أجاب بعد تردد قصير:

- كلهم يأتون إليه..

اقترب الرجل منه وشبك ذراعه بذراعه كأنه يعرفه منذ زمن بعيد:

- أتريد أن تسافر إلى الكويت؟

- كيف عرفت؟

- لقد كنت واقفاً إلى جانب باب تلك الدكان.. وشهدتك تدخل ثم شهدتك تخرج.. ما اسمك؟

- مروان.. وأنت؟

- إنهم ينادونني «أبو الخيزران»[٢٦].

يتضح من خلال النص ان الحوار جاء يكشف الشخصية من خلال واقعها، أولاً هو مهرب، يلتقط

---

(٢٤) غسان كنفاني، **الآثار الكاملة**، المجلد الاول، ص (١٣١ - ١٣٢).

(٢٥) محسن جاسم الموسوي، **الموقف الثوري في الرواية العربية المعاصرة**، منشورات وزارة الاعلام، الجمهورية العراقية، ١٩٧٥م، ص ٢٢٨.

(٢٦) غسان كنفاني، **الآثار الكاملة**، الرواية، ص (٧٤ - ٧٥).

من يريد الهرب إلى الكويت لقاء مبلغ من المال يترقبه الذين يدخلون ويخرجون دكان الرجل السمين، صاحب مكتب التهريب.

هكذا نتعرف على الشخصية بواقع حالها الحاضر أولاً دون التعمق بجوانب الشخصية الداخلية ثم نتعرف بعد ذلك على ماضيها من خلال حوارها مع أسعد[٢٧].

إن هذا الحوار الطويل مع أسعد يجعلنا نلم بماضي الشخصية، وأحوالها الداخلية الخفية التي تتكشف شيئاً فشيئاً.

حين يسأل (أسعد) (أبو الخيزران) إذا كان قد تزوج قبل ذلك، تعود إليه صورة الماضي بشكل حاد لنعرف عقدة حياته الخاصة، حين فقد ذكورته نتيجة معركة سنة ٤٨م. ويتم هذا التقاطع بين الحاضر والماضي نتيجة الاسترجاع الذي يحتمه الحوار ويأتي من خلاله.

ويعرفنا الحوار على شخصية ثانوية، نتعرف على شخصية الأستاذ سليم من خلال حوار بينه وبين أهل القرية.

- «.. وسوف تؤم الناس يوم الجمعة.. أليس كذلك؟».

وأجاب الأستاذ سليم ببساطة:

- «كلا، انني أستاذ ولست إماماً..».

قال له المختار:

- «وما الفرق، لقد كان أستاذنا إماماً..».

- «كان أستاذ كتاب، أنا أستاذ مدرسة..»

وعاد المختار يلح:

- «وما الفرق؟..»[٢٨].

وكلما مضى تعاون السرد والحوار اقتربنا من الشخصية أكثر وجعلنا نفهم مبعث سلوكها.

«بعد فترة طويلة تنحنح الأستاذ سليم وقال بصوت هادىء:

- «.. طيب، أنا لا أعرف كيف أصلي..»

- «لا تعرف؟».

زأر الجميع، فأكد الأستاذ سليم مجدداً:

- «لا أعرف».

تبادل الجلوس نظرات الاستغراب ثم ثبتوا أبصارهم في وجه المختار الذي شعر بأن عليه أن يقول شيئاً، فاندفع دون أن يفكر:

(٢٧) المصدر نفسه، ص (٨٩ ـ ٩٤).
(٢٨) غسان كنفاني، الآثار الكاملة، الرواية، ص (٤٠).

ـ «.. وماذا تعرف إذن؟».

وكأن الأستاذ سليم كان يتوقع مثل هذا السؤال، إذ أنه أجاب بسرعة وهو ينهض:

ـ «.. أشياء كثيرة.. انني أجيد إطلاق الرصاص مثلاً..»[٢٩].

هكذا ومن خلال هذا الحوار المتقاطع مع السرد نتعرف على نموذج ثانوي إيجابي «الأستاذ سليم» من الزاوية التي أراد الكاتب أن يسلط الضوء عليها، إذ اننا عرفنا من خلال ذاكرة (أبو قيس) أولاً المظهر الرئيسي للشخصية.. الأستاذ سليم مدرس للأولاد في القرية، لكن الحوار سرعان ما يكشف جوانب أخرى خفية لهذه الشخصية الثانوية. إذ أن جانبها الخفي هو الجانب الايجابي للشخصية، يظهر الأستاذ الذي يستعد للموت عن القرية.

ويكشف لنا الحوار ما بين أسعد المهرب عن مشاعر أسعد الخفية نحو المهرب، فهو لا يثق به مطلقاً:

«خمسة عشر ديناراً سأدفعها لك؟.. لا بأس ولكن بعد أن أصل وليس قبل ذلك قط..

حدق إليه الرجل من وراء جفنيه السمينين وسأل ببلاهة:

ـ لماذا؟

ـ لماذا؟ ها لأن الدليل الذي سترسلونه معنا سوف يهرب قبل أن نصل إلى منتصف الطريق خمسة عشر ديناراً، لا بأس.. ولكن ليس قبل أن نصل»[٣٠].

لقد تعامل أسعد مع المهرّبين، هذا ما تبين من خلال الحوار، وعرف طرقهم الملتوية. ومع ذلك فهو يلجأ إليهم حتى ولو كان في هذا هلاكه المحتم.

الحـوار: (المونولوج ـ Monologue)

نتتبع المونولوج الداخلي غير المباشر الذي يجري في عقل (أبوقيس) في الرواية «وراء هذا الشط، وراءه فقط، توجد كل الأشياء التي حرمها. **هناك توجد** الكويت.. الشيء الذي لم يعش في ذهنه إلا مثل **الحلم والتصـور، يوجـد هنـاك**.. ولا بد انها شيء موجود، من **حجر وتراب وماء وسماء**، وليست مثلما تهوم في رأسه المكدود.. **لا بد أن ثمة أزقة وشوارع ورجالاً ونساء وصغاراً** يركضون بين الأشجار لا.. لا.. لا توجد أشجار هناك.. سعد، صديقه الذي هاجر إلى هناك واشتغل سواقاً وعاد بأكياس من النقود **قال انه لا توجد هناك** أية شجرة.. **الأشجار موجودة في رأسك يا ابا قيس.. في رأسك العجوز التعب يا أبا قيس.. عشر اشجار ذات جذوع معقدة كانت تساقط زيتوناً وخيراً كل ربيع**.. ليس ثمة أشجار في الكويت، **هكذا قال سعد**.. ويجب أن تصدق سعداً لأنه يعرف أكثر منك رغم انه أصغر منك.. **كلهم** يعرفون أكثر منك.. **كلهم**.

في السنوات العشر الماضية لم تفعل شيئاً سوى أن تنتظر.. لقد احتجت إلى **عشر سنوات كبيرة**

(٢٩) المصدر نفسه، ص (٤٢).
(٣٠) المصدر نفسه، ص (٥٣).

جائعة كي تصدق انك فقدت شجراتك وبيتك وقريتك كلها.. في هذه السنوات الطويلة شق الناس طرقهم وأنت مقع **ككلب عجوز في بيت حقير**.. ماذا تراك كنت تنتظر؟ أن تثقب الثروة سقف بيتك؟ انه ليس بيتك.. رجل كريم قال لك: اسكن هنا! هذا كل شيء. وبعد عام قال لك أعطني نصف الغرفة، فرفعت أكياساً مرقعة من الخيش بينك وبين الجيران الجدد.. وبقيت مقعياً حتى جاءك سعد وأخذ يهزك مثلما يهز **الحليب ليصير زبداً**»[٣١].

من خلال وعي «أبو قيس» يقدم الروائي لنا أقوالاً لا يتفوه بها، ويقوم بإرشاد القارىء ليجد طريقة خلال تلك الأقوال وذلك عن طريق الوصف.

عندما يذكر الأشجار فهي عشر ذات جذوع معقدة كانت تساقط خبزاً وزيتوناً. وعندما يتصور سكوته فترة السنتين السابقة يصف ذلك بكلمات موحية: انت مقع ككلب عجوز في بيت حقير.

ثم ان سعد يهزه مثلما يهز الحليب ليصير زبداً. وهكذا يطل علينا المؤلف باستمرار بين الأقوال والمناجاة، كما انه يستخدم بعض الصيغ الانشائية كالتعجب والاستفهام.

هذه الصيغ التي تشعر القارىء بالحيرة والتردد اللذين يستشعرهما (أبو قيس) في نفسه حيال واقعه، انه يعنف نفسه على استسلامه لهذا الواقع طيلة السنين السابقة ويتعجب من تقبله ورضوخه، مما يدعوه إلى الاستجابة لعرض سعد مع ما فيه من مخاطر متوقعة. ويلجأ المؤلف في تعبيره عن الأشياء التي يفكر بها (أبو قيس) إلى استخدام ضمير المفرد الغائب مختلطاً آخر المونولوج بضمير المخاطب مما يرتبط مع تدخل المؤلف بشكل غير مباشر في النص، لأن ضمير المتكلم لا يتيح مثل هذا التدخل بالوصف والتعليق كما يتيحه ضمير الغائب والمخاطب.

وتظهر في النص أيضاً بعض الصيغ التي تظهر في لغة الكلام مثل التكرار، مما يؤكد على الأفكار الملحة على وجدان (أبو قيس): وراء الشط، وراءه فقط هذا الاعتقاد ان وراء هذا الشط الغريب ليس غير الحل السحري الذي يتصوره (أبو قيس) هو الذي دفعه إلى الهروب الفردي.

كما ان كلمة الأشجار المكررة في النص بشكل ملحوظ، تبين ارتباط (أبو قيس) العاطفي بالماضي وبالقرية التي أحبها وخوفه من عدم وجودها في الكويت، ذلك ان الشجرة ترمز إلى الظل والطمأنينة التي طالما حلم بها.

ثم ان تكرار: سعد قال. هكذا قال سعد. رجل كريم قال لك، وبعد عام قال لك، يعطي فكرة واضحة عن الشخصية المهزوزة التي يمثلها (أبو قيس). الشخصية التي لا تفعل سوى ما يراد لها أن تفعل، ليس بإمكانها أن تقرر مصيرها.

---

(٣١) غسان كنفاني، الآثار الكاملة، الرواية، ص (٤٦، ٤٧).

ما تبقى لكم: ١٩٦٦م

١ ـ الرؤيــة الفكريــة:

كتب غسان روايته الثانية بعد ثلاث سنوات من الأولى وبعد انبثاق الثورة الفلسطينية المسلحة، يناير ١٩٦٥م.

ولقد أتاحت هذه الفترة للكاتب أن يرى أبعد من الأمس، أن يرى عوامل التغير الجنينية التي لم تأخذ حجمها الطبيعي بعد. والتي لم يعبر عنها بأكثر مما رأى حتى ذلك الحين.

لقد اتضحت أهمية الفعل الثوري، ومورست على أرض الواقع ولو بشكلها المحدود، مما حدا بالكاتب أن يلتقط هذا الفعل وأن يدعو إلى ممارسته بشكل إيجابي أكثر.

لكن الكاتب بقي أسير وضع خاص. ويظهر هذا في اختيار الشخصيات وفي المكان والزمان الذي تتحرك من خلاله هذه الشخصيات، وفي البناء العام للرواية الذي يعتمد أسلوب تيار الوعي المتداخل مع الشخصيات الخمس: حامد، مريم، زكريا، الزمن ثم الصحراء.

حامد الشخصية النقية التي لا تحتمل الشخصية النقيضة الانتهازية. لم يستطع تحمل زواج اخته من زكريا بالذات، حيث انها اختارت الشخصية النقيضة والضدية. فتحرك عبر الصحراء ناشداً الوصول إلى أمه، الحلم القديم المؤجل.

مريم الشابة ذات الخمسة والثلاثين، التي يطاردها شبح الوحدة، تلتقي زكريا وتحمل منه رغم معرفتها بكره حامد له، ويضطر حامد للموافقة على زواجها من زكريا وتربطها علاقةوثيقة بحامد حيث انه يشكل كل ما تبقى لها فهو الأب والولد والمثال كما انه يعتبرها كل شيء الوطن والأم والأب.

زكريا الذي يسميه حامد «النتن» والذي نتعرف عليه من خلال مريم وحامد، إذ أنه لا يتكلم بصورة مباشرة أبداً وليس له مونولوج يجمل مشاعره.

الساعة، تقرع دقاتها لتصاحب أحداث الرواية، تذكر بالماضي وتعمق الإحساس بالحاضر، تعبر عن السكون وتشبه نعشاً صغيراً كما عبّر حامد.

«إنها صورة الركود الفلسطيني على المستوى النفسي والسياسي والعسكري لأكثر من خمسة عشر عاماً، وهي صورة الصمت والموت، وليس صورة الحركة والفعل والكينونة التي عادة ما يرتبط الزمان بها»[٣٢].

الصحــراء:

تدخل في الرواية ككائن حي، لها صوتها المباشر الخاص عبر المونولوج. هي الطريق التي عبرها حامد حتى يصل إلى منطقة الأمان (أمه)، ويتداخل تيار وعيها مع تيار وعي حامد ومريم.

ويسير حامد في طريقه عبر الصحراء، ويلتقي بعدوه وجهاً لوجه، يجرده من سلاحه. يأخذ أوراقه ويعتبره سجيناً. يحاول أن يكلمه، لكن ليست هناك لغة مشتركة للكلام. لا حوار بين العدوين، ان التي

(٣٢) رضوى عاشور، **الطريق إلى الخيمة الأخرى**، ص (٧٦).

تتكلم فقط هي الجرائم التي اقترفها العدو الصهيوني في حق حامد وأهله وقومه.

حامد يرى في خصمه قاتل أبيه وقاتل سالم وقاتله في أية لحظة. لطالما صمت حامد، وصمته تعبير عن الصمت الفلسطيني المتراكم قبل انفجاره. ولطالما علّق حامد همومه كلها على أمه وعلّل قصوره عن الفعل بوجوب المحافظة على شقيقته مريم، لكنها وقد طعنته وتزوجت أسوأ رجل يعرفه، لم يبق إلا أن يشق طريق المستقبل.

طريقه الوحيد المستقل، الذي يمكن أن يخلصه من كافة همومه.

لقد تمت المواجهة المباشرة في الرواية، ولكننا لم نعرف كيف يمكن أن تنتهي لم يعطنا الكاتب إشارة توحي بالنهاية.

اكتفى بالإشارة إلى بداية الطريق، اللجوء إلى الفعل، الذي يقف عند هذا الحد. التقى فعل حامد مع فعل مريم إذ قتلت زكريا بنصل سكين حاد من المطبخ. لقدْ اشتبك الصهيوني والفلسطيني معاً، هذا ما حصل فعلاً، وما سوف يحصل بصورة أكبر فيما بعد.

والتخلص من الخيانة مرتبط بالاشتباك مع العدو كما تشير الرواية. ان طريق المستقبل هو المضي قدماً نحو الفعل، دون الالتفات إلى الماضي السلمي الذي يشل عن الفعل، طريق استلهام أعمق إيجابيات الماضي والنماذج المشرقة فيه ونبذ كل ما هو معين سلبي منه.

ولو قارنا بين الرواية التي نحن بصددها و (رجالٌ في الشمس) لتبدى الفارق في الرؤية والفارق في الشكل بين الروايتين لنثبت التطور الذي حدث:

فإننا نجد بعض الرموز التي تتكرر ولكن بمدلول مختلف في الروايتين.

الصحراء التي تعني الموت عندما يهرب المرء عبرها ناشداً خلاصه الفردي في (رجال في الشمس) والصحراء التي تجسد الحياة حين يهرب المرء عبرها باتجاه الفعل وخلاصاً من العجز في (ما تبقى لكم).

كما نجد الزمن الذي يتعاون مع الصحراء والخزان في القضاء على المسافرين في «رجال في الشمس» نجده يلعب دوراً آخر في (ما تبقى لكم) انه يقرع في وجدان الشخصيات ليضعها أمام مسؤولياتها ويذكرها بضرورة الفعل.

والعقم الذي يجسده (أبو الخيزران) يقابله الخصب الذي تجسده مريم.

أما الشخصيات المستسلمة لقدرها الخاضعة لمجرى الحدث دون أن تحاول الوقوف أمامه في (رجال في الشمس).

نجد مقابلها الشخصيات المتمردة رغم ترددها في (ما تبقى لكم).

وفي هذه الرواية يظهر التقدم النسبي في الرؤية الفكرية والمضمون لدى المؤلف. ذلك ان مسألة التجريب الفني، التي شغلت ذهنه دوماً، جعلته يضيّق مساحة الواقع ويختزلها كما فعل في (رجال في الشمس)، كما جعلته يختار شخصياته ذات الوضع الخاص وليست ذات الملامح النمطية بشكل أساسي.

لقد حصرنا في الرواية في واقع جزئي له دلالات عامة، وكان يمكن أن نرى عالماً أغنى وأوسع من خلال الرؤية الفكرية عينها، لو لم يهتم غسان ويفتتن بالتجديد الفني.

لقد استفاد من التقنيات الحديثة، لكن المهم أن لا يحول بؤرة اهتمامه إلى مجرد استخدام تقنية جديدة، بحيث ان لا يمنعه هذا من الالتفات الكامل الهام إلى العالم الواقعي الذي يعيشه، والاهتمام بالمشكلات الفنية المتنوعة التي يطرحها:

يقول إبراهيم فتحي:

«وتطور الكاتب الفكري، الذي يصاحبه التزامه بالواقع لا يعني رفض الأدوات الجديدة في التعبير التي صاحبت الاتجاهات الجديدة، ولا رفض الاستفادة من منجزاتها الفنية دون التورط في حبائلها الايديولوجية، ودون أن نلقي بالنواة الحية في كنوز التراث الروائي إلى البحر المحيط باعتبارها شيئاً كلاسيكياً مات مع القرن التاسع عشر، وتلك النواة الحية ليست إلا الفعل المتبادل بين النماذج المتعددة للشخصية الانسانية وبين الأوضاع المحيطة بها دون التقيد بأساليب صياغة محددة»[٣٣].

ب ـ بناء الأحداث:

يبني غسان روايته بشكل تجريبي معتمداً على تداخل تيارات الشعور بالنسبة لشخصياته، كما يشمل التداخل المكان والزمان بحيث لا يبدو هناك أي فارق محدد بين الأمكنة المتباعدة أو بين الأزمنة المتباينة وأحياناً بين الأزمنة والأمكنة في وقت واحد، كما يحدد الكاتب في مقدمة الرواية[٣٤].

ولو قارنا مقارنة عابرة بين رواية «ما تبقى لكم» ورواية «الصخب والعنف» للكاتب الاميركي ويليام فوكنر، التي أكد غسان كما ذكرنا في المقدمة ـ تأثره بها، لظهرت قضايا التقارب البنائي بين الروايتين. وظهرت قضايا الاختلاف في الرؤية بينها.

ونحن نلاحظ انه بالاضافة إلى تأثر غسان بالتكنيك الكلي لرواية فوكنر وهو تداخل تيارات الشعور والماضي بالحاضر، «فإن (ما تبقى لكم) تحمل أصداء واسعة من الفصل الثاني بالذات من (الصخب والعنف) وهو الفصل الذي يقدم لنا تيار شعور كوينتين الأخ. ان علاقة كوينتين بأخته كاندي وارتباطه الشديد بها واشتهاءه لها، وحمل الأخت بوليد غيرالشرعي من صديق يحتقره الأخ، نجدها جميعاً وبدرجات متفاوتة في علاقات حامد ومريم. ومريم وزكريا. كذلك يدين غسان لفوكنر بصورة الساعة التي ترمز للزمن»[٣٥].

ومع أن غسان استفاد من رمز الساعة إلا انه يعطيه مدلولاً مختلفاً عما وجدنا في (الصخب والعنف).

في رواية فوكنر نجد الزمن الميت الذي يزرع اليأس ويعطي دلالات الانهيار، ويظهر هذا من خلال تيار وعي كوينتن، الذي يوشك على الانتحار:

«أبي قال ان الساعات تنحر الزمن، لقد قال ان الزمن ميّت لا محالة ما دام مفتتا بدواليب

(٣٣) ابراهيم فتحي، **العالم الروائي عند نجيب محفوظ**، دار الفكر المعاصر، ص (١٦).
(٣٤) غسان كنفاني، توضيح (ما تبقى لكم)، **الآثار الكاملة**، الرواية، ص (١٥٩).
(٣٥) رضوى عاشور، **الطريق إلى الخيمة الاخرى**، ص (٨٣).

صغيرة، ولن تعود الحياة إلى الزمن إلا عندما تقف الساعة»[٣٦].

إن النصر على الزمن، كما عرف كوينتن من أبيه ما هو إلا وهم من أوهام الفلاسفة والمجانين.

«لا تنفق كل مالك من نفس محاولاً أن تقهر الزمن، لأن ما من معركة ربحها أحد، قال أبي. لا بل ما من معركة حارب فيها أحد»[٣٧].

لكن الساعة تعطي مدلولاً مختلفاً في (ما تبقى لكم)، فهي ترتبط بسيطرة الماضي الشديدة على الحاضر.

«إن ساعة فوكنر هي «في قول والد كوينتن» مقبرة كل الآمال» أما ساعة غسان فهي مقبرة العجز الناتج عن الارتباط بماض مهزوم وجريح، وحين يكسر كوينتن ساعته فهو يقوم بتحصيل حاصل أي يؤكد ما يفقده بالرمز. أما حامد حين يلقي ساعته في الصحراء فهو يلقي وراء ظهره بقيود الماضي الذي يؤكد له عجزه وهزيمته لكي ينطلق بعد ذلك ويتقدم في رحاب الحياة والفعل»[٣٨].

نحن نرى عالماً ينهار في (الصخب والعنف) لكننا نجد عالماً يفتح ابوابه ويبدأ الفعل منه ليستكمل السير من أجل أهدافه في (ما تبقى لكم).

ج - الشخصيات:

لقد أخذ النمط المنكسر والمهزوم عند كنفاني يتوارى وإن كنا نجد نموذجاً لهذا النمط في روايته (ما تبقى لكم) في شخصية زكريا، لكنه شخصية ثانوية ويبرز الكاتب حقارتها من خلال مقابلتها مع الشخصيات المترددة والشخصية الايجابية في الرواية.

يقدم لنا الكاتب شخصية زكريا من خلال تيار وعي حامد:

«كان ضئيلاً بشعاً كالقرد، اسمه زكريا، وكان بوسعه أن يعتصره بين قبضتيه الكبيرتين وأن يخنقه بمجرد الإطباق حول خصره، ولكنه كان عاجزاً وكانت اخته مريم تتسمع وراء الباب والجنين يضرب في أحشائها»[٣٩].

وندرك منذ اللحظة الأولى العلاقة النفسية ما بين حامد وزكريا، زكريا في نظر حامد ليس إلا شخصية حقيرة، كان حقيراً حين تعرف عليه في المعسكر وكان حقيراً حين تعرف عليه صهراً.

وتتضح شخصية (زكريا) أكثر حين تقدم إلينا بالتضاد مع شخصية إيجابية شخصية (سالم) في المعسكر تقدم الضابط بعد أن جمع الرجال جميعاً ونادى سالم، وبقي الصف مستقيماً وصامتاً ومبللاً، وحين هدد الضابط بعقاب جماعي ينزله على رؤوسهم جميعاً.

«اندفع زكريا خارج الصف المستقيم وقذف بنفسة راكعاً وكفاه مضمومتان إلى صدره وأخذ

---

(٣٦) وليم فوكنر، **الصخب والعنف**، ترجمة جبرا ابراهيم جبرا، دار الآداب، بيروت، ط ٢، تموز (يوليو) ١٩٧٩م، ص (١٣٦).

(٣٧) **المرجع نفسه**، ص (١٢٦).

(٣٨) رضوى عاشور، **الطريق إلى الخيمة الاخرى**، ص (٨٥).

(٣٩) غسان كنفاني، **الآثار الكاملة**، الجزء الأول، ص ١٦٧.

يصيح فتراجعت الفوهات الفولاذية مترددة بطيئة، ثم تقدم الضابط فركله وتولى جنديان إيقافه على قدميه الواهنتين: «انا أدلكم على سالم»، وقبل أن يفعل تقدم سالم من تلقاء نفسه ووقف أمامنا مباشرة، وقد رأيناه يغسلنا بنظرة الامتنان التي لا تنسى فيما كانوا يقتادونه أمامهم، إلا انه عاد فالتفت إلى زكريا شيعه بنظرات رجل ميت»[٤٠].

وبينما تقدم إلينا الشخصيات المنكسرة في (رجال في الشمس) بشكل يدعو إلى التعاطف مع ظروفها، تقدم إلينا شخصية (زكريا) بشكل منفر يجعلنا نحتقرها ولا نفجع لمصيرها حين تقتل في النهاية.

نرى الشخصية في علاقتها مع (حامد) (مريم) (سالم) التي تتخذ خطاً واحداً، خط الجبن والهروب إلى حيث الأنانية الضيقة التي لا تتسع لأكثر من مصلحة فردية غاية في الضيق، حتى انه يهرب من مسؤوليته الخاصة بالنسبة للطفل الذي ستنجبه مريم.

«ستة افواه علي أنا أن أطعمها، ثم انت وهي أيضاً، ان هذا كله يحتاج إلى معجزة، آه منكن جميعاً، تعتقدن ان هذا مربط الرجل! هذه هي قطعة اللحم التي تشده إليكن ولكنك! أنا اقول لك، على خطأ، فإن رجلاً عنده خمسة أولاد لا يكترث»[٤١].

ويلتقي الهرب من المسؤولية الشخصية مع الهروب من المسؤولية الأكبر، حين يشي بسالم. أما حامد ومريم فهما شخصيتان مترددتان تقابلان (زكريا)، الشخصية الهاربة في الرواية، كما انهما يتوازيان ويتضادان مع (سالم) الشخصية الايجابية.

حامد، استشهد أبوه في سنة ٤٨م وانفصل مع اخته عن أمه، حيث بقيا في غزة، وبقيت هي في الضفة الغربية.

تحمل مسؤولية شقيقته كاملة، معللاً بها هروبه وتردده عن تحمل المسؤولية الكبرى، وعلق كل متاعبه على أمه الغائبة عبر النهر.

«لقد كنت أنت كل شيء، وأنت ملطخة وأنا مخدوع.. لو كانت أمك هنا»[٤٢].

ويقدم لنا الكاتب الشخصية بحيث يجعلنا نستنتج حالتها النفسية، إذ أنه يربط ما بين الشخصية وعناصر الطبيعة، ويقدمها منذ البداية في حالة انسجام لا في حالة تضاد.

«قرص الشمس يذوب كشعلة ارجوانية تغطس في الماء، وتغوص الشمس كلها مباشرة وتأتي الصحراء «مخلوقاً» يتنفس على امتداد البصر، غامضا ومريعاً لنا في وقت واحد. يتقلب في تموج الضوء الذي أخذ يرمد منسحباً خطوة خطوة أمام نزول السماء السوداء من فوق»[٤٣].

ويبدو تردد الشخصية منذ البداية، كان (حامد) يعتقد أن مهمته الأساسية أن يحافظ على اخته، ولكن حين فقد هذه المهمة بزواجها من زكريا، الذي لا يريده، أحس بمسؤوليته التي كان يتناساها. لقد

---

(٤٠) المصدر نفسه، ص (١٧٦).
(٤١) غسان كنفاني، **الآثار الكاملة**، الجزء الاول ص (٢٢٤).
(٤٢) المصدر نفسه، ص (١٦٥).
(٤٣) المصدر نفسه، ص (١٦١).

وضع في مواجهتها ولم يعد هناك مجال للتراجع.

وتتضح شخصية (حامد) في تقابلها مع شخصية (سالم) الإيجابية.

حين يفكر في تردده وصغاره أمام المسؤولية الكبيرة يبرز سالم ليمثل تفكيره:

«صغير، كلهم يقولون ذلك، صغير، وها أنت ذا من فرط صغرك، مكب في هذا الفراغ المطلق كفقاعة هواء عائمة حيث لا يراها أحد، وحيث لا تستطيع أن تختار طريقها. ربما كان أفضل لك أن تمضي عمرك راكعاً ها هنا، مكباً يكاد جبينك يمس الأرض بانتظار أن تركلك قدم ثقيلة، فتنتصب واقفاً والذل يتآكلك في جسدك كالجرب، ولكنك هنا ستفتقد حتى نظرة سالم التي ما تزال تشتعل في احشائك، حتى هذا التشييع لذلك الأبدي ستفتقده هنا»[٤٤].

سالم يذكر حامد بتردده ويدفعه إلى اتخاذ خطوة إيجابية جريئة، كما يفعل هو ورفاقه، لقد جاءه بعد مضي أسبوع على دخولهم غزة وسأله إذا كان راغباً في إطلاق رصاصة في معركة فاتته دون أن يطلق فيها أية رصاصة.

لكن سالم أعدم في اليوم التالي رمياً بالرصاص، بسبب اعتراف زكريا. أما حامد فإن صورة (سالم) المشرفة وخلاصه من مسؤوليته الخاصة التي كان يتهرب بواسطتها من أي مسؤولية عامة (مسؤولية مريم)، وضعاه أمام مسؤوليته الحقيقية.

ويهرب عبر الصحراء باتجاه الفعل، وحين يلتقي بالجندي الاسرائيلي في الصحراء ويشتبك معه يكون قد خطا خطوة نحو الفعل، ونحو حسم التردد.

كذلك نرى بالنسبة لشخصية مريم، إذ يلتقي فعل مريم مع فعل حامد في نفس اللحظة. وفي نفس الوقت الذي يواجه حامد، عدوه الحقيقي، تواجه مريم القيمة السلبية في حياتها وفي حياة الأمة.

تقتل مريم زكريا، القيمة السلبية في حياتها، بنصل سكين حاد.

ونعود إلى الشخصية من بداية تقديمها في الرواية، لندرك مبعث تصرفاتها وإقدامها على الارتباط بالقيمة السلبية التي ارتبطت بها.

لقد عاشت مريم خمساً وثلاثين سنة من عمرها مع حامد، الشخصية الموازية لها، فتاة جميلة، طموحة متعلمة، لكنها تحس ثقل السنين وتراكمها، مما يجعلها يائسة من اللقاء بفتى يليق بها، مما يدفعها إلى الالتقاء بزكريا.

«من أين يستطيع حامد أن يفهم؟ لقد كان دائماً رجلاً رائعاً ولكنه لم يكن أبداً إلا أخي، ومرور الزمن لم يكن يعني لديه شيئاً فيما كان بالنسبة لي موتاً يعلن عن نفسه كل يوم مرتين على الأقل، بالنسبة له كنت أتحول كل يوم إلى مجرد أم، وكان يتحول كل يوم بالنسبة لي إلى رجل محرم، ولم يدرك قط طوال عمره أن لحظة ارتطام واحدة مع رجل حقيقي ستودي بنا معاً، وأيضاً بعالمنا الصغير التافه الذي أجبرنا أنفسنا على اختياره»[٤٥].

---

(٤٤) المصدر نفسه، ص (١٩٩ ـ ٢٠٠).

(٤٥) غسان كنفاني، **الآثار الكاملة**، الجزء الأول، ص (١٨٧).

مريم شخصية خاصة جداً كما يظهر من رسمها، لا تشكل نمطاً يبرز ما هو جوهري في اناس الواقع الفلسطيني، إنما شكلت وضعاً ضيقاً يشبه وضع (أبو الخيزران) من حيث خصوصيته المرسومة بدقة.

وتتوازى شخصية (مريم) مع (زكريا) وتتضاد في نفس الوقت.

تتوازى الشخصيات في هروبها من واقعها إلى واقع أسوأ، كما فعلت مريم، وهذا خط التلاقي فيما بينها، لكن هذا التلاقي والتوحد يحمل في طياته عوامل فتاته إذ لا يمكن أن تدوم الوحدة بين شخصيتين متضادتين بشكل حاد كما هو مع (زكريا) و (مريم).

لا يمكن أن تتعايش (مريم) التي تلتقي بالنهاية مع حامد، وتعبر عن الشروع بالفعل مع (زكريا). الشخصية الهاربة السلبية منذ بداية الرواية حتى نهايتها.

ويظهر التناقض بين (مريم) و (زكريا) حاداً، منذ أن جمعهما سقف واحد.

مريم تفكر في حامد، وترسم صورة أبيها الشهيد الايجابية، وصورة سالم في وجدانها وتدق خطوات حامد في رأسها، تلك الخطوات التي تمتزج بدقات الساعة.

تتقابل الصور في ذهنها وباستمرار بصورة (زكريا) الحاضر الموجود أمامها.

وتتضح شخصيته اكثر واكثر، الهروب والجبن والنذالة،الذي يكون آخرها هروبه من مسؤوليته كأب لابنه الذي في أحشائها والذي يريدها التخلص منه، مما يدفعها إلى الاجهاز على كل هذا الجبن والنذالة والهروب بواسطة سكين حاد.

د ـ الرمز:

١ ـ الصحراء:

الصحراء في (رجال في الشمس) تلفظ أجساد الهاربين الجبناء بقسوتها، لكنها في (ما تبقى لكم) تحتضن الهاربين الايجابيين بدفئها وحنوها(٤٦).

ويظهر الاختلاف في استخدام الرمز منذ البداية، إذ يختار الكاتب لهرب شخصيته الأساسية (حامد) ساعة مختلفة عن التي اختارها سابقاً، ساعة غروب الشمس.

«وفجأة جاءت الصحراء:

رآها الآن لأول مرة مخلوقاً يتنفس على امتداد البصر، غامضاً ومريعاً واليفاً في وقت واحد. يتقلب في تموج الضوء الذي أخذ يرمد منسحباً خطوة خطوة أمام نزول السماء السوداء من فوق»(٤٧).

---

(٤٦) يتفق مع هذه الملاحظة الكاتب رولاند دوجلاس والكاتبة هيلاري كيلباترك:

Doglas, Rowland, **The Arab Israeli Conflict As Represented In Arabic Fiction,** Michigan. P.H.D. 1971 p. (349).

Kilpatrick, Hilary, **Tradition and Innovation In the Fiction of Ghassan Kanafa'ni,** 1976 p. (59).

(٤٧) غسان كنفاني، **الآثار الكاملة**، المجلد الأول، ص (١٦١).

والاختلاف يظهر أيضاً من خلال استخدام وصف خاص، يعكس أثراً نفسياً خاصاً إذ أن الصحراء هذه المرة مخلوق غامض مريع وأليف في الوقت نفسه. والشمس تنزل من فوق ولا تشرق في وسط السماء.

استعمال الرمز هنا لا ينسجم مع دلالة الرمز العامة كما رأينا في (رجال في الشمس) إنما هو هنا هروب باتجاه الفعل، ومشاركة إيجابية في اتجاهه.

ولهذا فإن تيار وعي الصحراء يتداخل مع تيار وعي شخصيات الرواية، بحيث تتجسد شخصية هامة، تشارك الشخصيات تأثرها وتأثيرها:

«لقد وقف فجأة، نظر إلى السماء أولاً ثم إلى ساعته، وعرفت انه يفكر مثلهم كلهم: ان عليه قطع أطول مسافة تستطيعها ساقاه الفتيان قبل أن يبزغ الضوء المبكر، وكنت مبسوطة أمامه، مستسلمة لشبابه بلا تردد، ولخطواته وهي تدق في لحمي، ولكنه مثلهم كلهم خاف من الانبساط الذي لا نهاية له، حيث لا تلة ولا علامة ولا طريق، وظل واقفاً ينظر إلى سواد الأرض المتصل بسواد السماء في نقطة تقع مباشرة أمام قدميه، ثم سار فجأة، شاباً كما كان دائماً مملوءا بالغيظ، والاختناق والحزن، ولم استطع أن أقول له بأنه لو انحرف شبراً صغيراً إلى الجنوب سيصل به في الصباح إلى قلب الصحراء والشمس»[48].

الصحراء هنا طريق مختلف، طريق يفضي إلى المواجهة والاشتباك، إذ أن حامد يلتقي مع عدوه في تيهها، ويشتبك معه ويطعنه وهو ما زال على رملها.

طريقها الآن يؤدي إلى طريق البندقية وليس إلى بيته، وهذا ما يجعل لاستخدام الرمز قيمة خاصة في الرواية.

وحين يتم الفعل، حين تطعن مريم زكريا، وحين يطعن حامد عدوه في نفس اللحظة، يضيء «شعاع الشمس الضيق المتسرب من النافذة خطاً رفيعاً من الدم»[49].

شعاع الشمس الضيق هنا الذي يصاحب الحركة إلى الأمام في (ما تبقى لكم) يقف مقابل اللهب المتوهج الذي ترسمه الشمس وسط الصحراء، الذي يصاحب الحركة إلى الخلف في (رجال في الشمس).

وكما يترابط رمز الصحراء مع رمز الزمن والخزان ليشكلوا معادلاً للموت في قصة (رجال في الشمس)، يترابط رمز الصحراء ورمز الزمن ليشكلا معادلاً للحياة في قصة (ما تبقى لكم).

٢ ـ الزمن:

«تعتمد الرواية على التوافق الزمني في حبكتها العامة، أي ان الأحداث والشخصيات ترتبط بزمن واحد، رغم التباعد المكاني، ويتلاعب القاص في إبراز معنى الزمن بالنسبة إلى كل منها وهذا هو الذي حدا به إلى أن يجعل «حضور» كل شخصية قائماً على التداعي وكأن أحاديثها النفسية وأفعالها

---

(٤٨) غسان كنفاني، الآثار الكاملة، الجزء الأول، ص (١٧٣).
(٤٩) المصدر نفسه، ص (٢٣٣).
(٥٠) غسان كنفاني، الآثار الكاملة، المجلد الأول، ص ٢٢٥.

متداخلة لارتباطها بعنصر الزمن»[٥٠].

الساعة في بيت مريم، والساعة في يد حامد تدقان، ثم نبض الجنين يدق في رحم الأم وخطوات حامد تدق على صدر الصحراء، والمجهول نفسه يدق.

«وكان حامد يبتعد، يدق فوق جباهنا خطواته العنيدة بلا رحمة فيبدو وقد ذوبه المدى، ولم يتبق منه إلا أصداء خطواته العنيدة التي لا تنتهي، آخر قطار غادر المحطة المهجورة، وتركنا على رصيفها المحطم، نستمع إلى صوت الصمت المفعم بالغربة والوحشة والمجهول يدق، يدق، يدق»[٥٢].

ويكاد الزمن أن يكون شخصية حية، من شخصيات الرواية، بل هو القاسم المشترك بين الشخصيات جميعاً يؤثر فيها ويتأثر بها.

اشترى حامد ساعة حائط ذات يوم وعلقها في الغرفة التي ينام فيها مع اخته ومنذ ذلك الحين والساعة تدق في وجدان الشخصيات كلها، وقد لاحظ كل من مريم وحامد منذ البداية أن دقاتها المعدنية تشبه صوت عكاز مفرد.

انها صورة الماضي في الحاضر، وعنوان العجز واليأس والإحباط، ولذا فإن حامد حين أقدم على الفعل، وذهب باتجاه أمه عبر الصحراء، خلع ساعته ورماها.

لقد رمى الماضي إذ رمى ساعته، واتجه إلى الالتحام بالحاضر من أجل صنع المستقبل.

«ولقد حاولت أن أنظر إلى الساعة، إلا أن الظلمة كانت حالكة تماماً، وفجأة بدت لي الساعة غير ذات نفع، حيث لا أهمية هنا إلا للعتمة والضوء. وفي هذا العالم الممتد إلى الأبد من السواد القاتم. تبدو الساعة مجرد قيد حديدي يفرز رعباً وترقباً مشوباً وفي اللحظة التالية فككتها بهدوء وأطرحتها وسمعتها تخبط بصوت مخنوق على الأرض»[٥٣].

هكذا يكون خلاص حامد من الماضي الذي يشله عن الفعل مترابطاً مع تقدمه نحو العمل. وبهذا الفهم رمى حامد بساعته التي لا تعني عنده سوى هذا الماضي الذي يمنعه من التقدم.

أما الساعة في بيت مريم فتتشابك دقاتها مع دقات الجنين في رحمها:

«وجاءت آخر الدقات كانتفاضة متعبة لوقفة المنى الأخيرة، وما لبث العقرب الكبير ان انسل ومضى يبتعد قارعا خطوته المفردة في الفراغ، منتصف الليل. وبعد اربع ساعات على الاكثر سيولد الضوء عدوا لدودا وقاسيا للهاربين جميعا. وفجأة اخذ ينبض في أحشائي، وشعرت بحركته الصغيرة تدفق في بدني. فقد كانت تلك هي المرة الأولى التي أحسه فيها يتحرك بعيداً في ظلام مجهول ولا نهائي»[٥٤].

ومع كل خطوة من خطوات مريم، تدق الساعة في وجدانها، وتذكرها بواقعها المر.

«أي انتظار طويل ينتهي بك إلى مجرد ممر أي انتظار تدق خطواته فوق الجدار طوال الليل وهي

---

(٥١) المصدر نفسه، ص (١٩٠).
(٥٣) المصدر نفسه، ص (١٩٠).
(٥٤) المصدر نفسه، ص (٢٠٢ ـ ٢٠٣).

تعبر فوقك في الطريق من.. والطريق إلى.. تدق.. تدق.. تدق»[٥٥].

كانت دقاتها تذكرها بالمجاذيف التي كانت تدق سطح الموج حين غادروا يافا، وكأنها تدعوها في كل دقة من دقاتها إلى أن تدق دقتها الخاصة، وتتحرك باتجاه إيجابي، وتخطو مريم خطوتها الايجابية والدقات جميعها تتشابك في كيانها. دقات الساعة ودقات الطفل ودقات خطوات حامد، وتقتل زكريا.

إن الماضي الذي يظهر في الرواية هو الماضي الذي يدفع في اتجاه إيجابي ولا يشل عن الفعل، كما رأينا في (رجال في الشمس) وفي بعض من قصصه القصيرة.

في (رجال في الشمس) الماضي الذي يلح على وجدان الشخصيات (أبو قيس) (أسعد) (مروان) (أبو الخيزران) يدفعهم في اتجاه سلبي ضار هو اتجاه الهروب من الواقع الحقيقي.

السـرد:

يختفي الراوي كلية في رواية (ما تبقى لكم)، وهذا اتجاه حديث نسبياً في تاريخ الرواية بعامة، لأن ذلك مرتبط بتحول هام طرأ على بنية التوصيل القصصي.

في الرواية يختفي السرد التقليدي لنلج منذ اللحظة الأولى إلى عقل إحدى شخصيات الرواية.

ويتداخل المنظور الذاتي للشخصيات بعضها مع بعض بشكل كبير.

نحن منذ البداية مع المنظور الذاتي الداخلي (الرؤية مع) لحامد، الذي يتقاطع مع منظور الصحراء الداخلي ومنظور مريم تقاطعاً حاداً.

ويمثل التقابل في الأفكار نقطة التقاء كبيرة بين شخصيات الرواية ومنظورها الذاتي.

إن هذه التقنية هي التي تجعل الانتقال ما بين منظور الشخصية والأخرى مبرراً وطبيعياً. تشترك الشخصيات هنا في شعور واحد.

نجد أن الشعور بالوحدة والطريق الوحيد المتبقي للشخصية يجعل الانتقال من منظور الشخصية الأولى (حامد) إلى منظور الشخصية الثانية (مريم) طبيعياً، فحامد ينهي منظوره الذاتي بقوله:

«ليس بمقدوري أن أكرهك، ولكن هل سأحبك؟ انت تبتلعين عشرة رجال من أمثالي في ليلة واحدة ـ انني أختار حبك، انني مجبر على اختيار حبك، ليس ثمة من تبقى لي غيرك»[٥٦].

هذا الإحساس بالوحدة، تستشعره مريم بالمرارة عينها. وعندما ينتقل المنظور الذاتي إليها تقول:

«ليس ثمة من تبقى لي غيرك، وأنت تبدو بعيداً، رغم أنك في فراشي»[٥٧].

وينتهي منظورها الذاتي بإحساسها بدقات أخيها تدق مع دقات الساعة المعدنية. «يسير منذ

---

(٥٥) المصدر نفسه، ص (٢٠٧).

(٥٦) غسان كنفاني، الآثار الكاملة، المجلد الأول، ص (١٧٠).

(٥٧) المصدر نفسه، ص (١٧٠).

ثلاث ساعات على الأقل، وخطواته واحدة واحدة أحصيها مع الدقات المعدنية المختومة في الجدار. أمامي. دقات النعش»(٥٨).

ويبدأ منظور الصحراء من نفس الإحساس بدقات حامد على صدرها:

«دقات محشودة بالحياة يقرعها بلا تردد فوق صدري حيث لا صدى ثمة الا الرعب(٥٩)

وينتهي منظور الصحراء بإحساسها ان ليس أمام حامد سوى حبها، وأنه ليس من طريق آخر سوى هذا الاختيار:

«قال انه يطلب حبي لأنه ليس باستطاعته أن يكرهني»(٦٠).

ويلتقي إحساس الصحراء مع إحساس مريم بالطريق الوحيد المتبقي لها:

«ليس باستطاعتك أن تكرهني يا زكريا»(٦١).

ونلاحظ أن الإيقاع السردي يبدأ ساكناً في الرواية، رتيباً مختلطاً بالوصف لكنه يتسارع مع اتجاه الشخوص نحو الفعل في نهاية الرواية.

يتقاطع منظور الشخصيات الذاتي بعضها مع البعض الآخر بشكل سريع حين يلتقي العدوان وجهاً لوجه:

«كانا في ذلك الخلاء المترامي جالسين، كشبحين لا يفصل بينهما إلا فصل، وظهرا كشيئين غير حقيقين تحوم حولهما ريح الموت الباردة بانتظار لحظة الحقيقة الوحيدة التي بدت بعيدة عن كتفيهما القريبتين إلى بعضها قرباً لا يصدق. لقد بدا ارتطامهما ببعضهما في ذلك المدى اللانهائي قدراً غريباً وربما مصادفاً، ولكن لا مفر منه، وقد جلسا معاً يستوعبانه ليصدقاه، و**أخيراً سألته: أين كنت؟** فرفع رأسه وحاول أن يستشف الظلمة ليراه عن كثب، إلا أن الظلام كان حالكاً تماماً فأخذ يمضغ كلمة واحدة وبصق. **فنعرته برأس السكين المثبت في خاصرته وسألته مرة أخرى: أين كنت؟** فصمت قليلاً وهو يفكر بترو، ثم فرش كفيه أمامه يائساً وهز رأسه، وقذف كلمة مقطوعة وحاول أن ينهض، ولكنني أجلسته بعنف، فاستسلم فارشاً كفيه أمامه محتاراً مرة أخرى، **وحاولت أن أكون هادئاً فسألته من جديد «هل تبعد الظاهرية كثيراً عن هنا؟»** ولكنه أخذ يهز كتفيه ويفرش يديه أمامه»(٦٢).

يتقاطع هنا منظور الصحراء ــ حامد ــ الصحراء ــ الصحراء ــ حامد ــ الصحراء ــ حامد ــ الصحراء ــ حامد بشكل سريع ومكثف في هذه الفترة القصيرة، مما يجعل إيقاع السرد أسرع عما بدأ به الرواية.

كذلك يتقاطع منظور حامد مع منظور مريم تقاطعاً حاداً في آخر الرواية، هذا التقاطع الذي يسرع ايضاً في إيقاع الرواية مرتبط بالفعل.

---

(٥٨) المصدر نفسه، ص (١٧٢).
(٥٩) المصدر نفسه، ص (١٧٢).
(٦٠) المصدر نفسه، ص (١٧٢).
(٦١) المصدر نفسه، ص (١٧٢).
(٦٢) المصدر نفسه، ص (١٠٧ ـ ٢٠٨).

تناهى إلي صوت نزيز الدم يتدافع حول النصل، ثم انتفض وتساقط وتكوّم بين قدمي الطاولة، **وأضاء شعاع الشمس الضيق المتسرب من النافذة خطاً رفيعاً من الدم.** كان يزحف برأس مدبب، وسط بلاط المطبخ الناصع البياض. **ودوى صوت الصمت فجاة. حين أخذت الكلاب** خارج النافذة تنبح نباحاً مسعوراً لا ينقطع ولم تصمت إلا حين جاءت خطواته، مثلما كانت دائماً خارج ذلك النعش المعلق فوق الجدار: **تدق في جبيني إصرارها القاسي الذي لا يرحم. تدق فوقه مكوماً هناك قطعة من الموت. تدق. تدق. تدق**»[٦٣].

لقد أقدم حامد وقتل، وأقدمت مريم وقتلت القيمة السلبية في حياتهما. هذا اللقاء من خلال الفعل هو الذي جعل التقاطع في السرد طبيعياً وموظفاً بشكل فني منسجم مع المضمون الذي أراد أن يطرحه الكاتب من خلال الرواية: تمجيد الفعل والدعوة لتخطي السكون والثبات ومجابهة العدو وكل القيم السلبية في حياتنا.

الـوصـف:

يهتم الكاتب هنا بالوصف التحليلي، يربط بين الملاحظة الخارجيـة للطبيعة والحـالة النفسية للإنسان.

يترابط إحساس (حامد) مع مظاهر الطبيعة:

«تنفس جسد الصحراء فأحس بدنه يعلو ويهبط فوق صدرها، وفي قلب الجدار الأسود الذي انتصب وراء الأفق أخذت المصاريع تتفتح واحداً وراء الآخر، فتنبثق وراءها نجوم ذات لمعان قاس. عندها عرف انه لن يعود»[٦٤].

وحين سقط الظلام وتشكك في مدى خوفه «وحدق إلى السماء خيمة سوداء مثقبة، وبدا له المدى غامضاً مثل هاوية. رفع راية معطفه وغرس كفيه في جبينه الكبيرين وفجأة ذاب الخوف وسقط»[٦٥].

وغسان يصف شخصياته مكتفياً بالتكثيف:

حين يصف مريم «انت يا وردة المنشية بأكملها، الطموحة المتعلمة، ذات الأصل والفصل»[٦٦].

ويصف شعر حامد:

«كان شعره خشناً ملتفاً حول نفسه صعباً قاتم السواد وكان إذ يمشطه لا يحتاج إلى مرآة»[٦٧].

وزكريا لا نجد له وصفاً إلا (النتن الكلب)[٦٨]:

«كان ضئيلاً بشعاً كالقرد اسمه زكريا»[٦٩].

---

(٦٣) **المصدر نفسه**، ص (٢٣٣).
(٦٤) غسان كنفاني، **الآثار الكاملة**، الجزء الأول، ص (١٦٢).
(٦٥) **المصدر نفسه**، ص (١٦٨).
(٦٦) **المصدر نفسه**، ص (١٩٥).
(٦٧) **المصدر نفسه**، ص (١٩٨).
(٦٨) **المصدر نفسه**، ص (١٧٥).
(٦٩) **المصدر نفسه**، ص (١٦٧).

وحين يصف الجندي الاسرائيلي:

«تبينت لون عينيه العسليتين، كان وجهه المصبوغ بلطعات الشمس الحارقة يبدو كوجه مريض، وكان شعر ناعم قد نبت في أسفل ذقنه وتحت سالفيه. ومن فتحتي كمي قميصه، بدت ذراعاه قويتين يكسوهما زغب أشقر ناعم»(٧٠).

المكان والزمان:

ويلعب المكان دوراً في تطوير الحدث في الرواية، فللصحراء دور مختلف عنه في (رجال في الشمس) بسبب اننا نلقاها ليلاً.

تلعب الصحراء دور الدافع إلى الفعل بالنسبة لحامد في (ما تبقى لكم) بينما تتحول إلى قاتل للرجال الأربعة الباحثين عن خلاصهم الفردي في (رجال في الشمس).

كما ان المكان الذي توجد فيه مريم (البيت) و (الساعة) يساعدان في تطوير الحدث ودفع مريم نحو الفعل إذ أن الساعة تدق في وجدانها بشكل دائم، تذكرها بحامد وحاضرها وتدفعها نحو الفعل.

ونلاحظ أن غسان يدقق في وصف الزمن في روايته كما رأينا في (رجال في الشمس) إذ نجده حين يصف عقربي الساعة يصفهما في حركتهما.

«وركزت بصري قدر ما أستطيع على ذلك العقرب الأسود وهو يزحف فوق ميناء الساعة الأبيض وفكرت، أي جهد يبذله طوال يومه من أجل لقاء عابر. ولا وقوف فيه مع ذلك الرمح القصير الآخر الذي ينتظره ببرود معلقاً كالوتد على رأسه؟»(٧١).

وهذه هي طريقة الانتقاء في الوصف التي اختارها الكاتب كما أسلفنا. وحين يتحدث عن الشمس في (ما تبقى لكم) يجعلنا نتابع حركتها:

«صار بوسعه الآن أن ينظر إلى قرص الشمس معلقاً على سطح الأفق يذوب كشعلة **ارجوانية** تغطس في الماء، وفي اللحظة التالية غاصت الشمس كلها، وبدأت الخطوط المتوهجة التي خلفتها معلقة على حافة السماء، تتراجع أمام جدار **أشهب** صعد **لامعاً** بادىء الأمر ثم تحول إلى مجرد طلاء **ابيض**»(٧٢).

وتتحول الألوان عنده في حركة حيوية يرسمها من خلال الصحراء:

«لقد ظل العمود **الأرجواني** من الضوء، معلقاً بين السماء والأرض هنيهات، ثم أخذ ينقلب إلى **الأخضر** فتتحرك معه الكثبان البعيدة مغيرة لونها من **البني** إلى **الأصفر الكامد**، بينما ترتد السماء **السوداء** مرة أخرى صاعدة في الأفق بسرعة هائلة، وهي تزرع وراءها النجوم في أمكنتها الثابتة. لقد وقف هناك كأنه أمام بوابة مشرعة. فتحت كفيها على حين فجأة»(٧٣).

---

(٧٠) المصدر نفسه، ص (٢٢٦).
(٧١) المصدر نفسه، ص (٢٠٢).
(٧٢) المصدر نفسه، ص (١٦١).
(٧٣) المصدر نفسه، ص (١٩٦).

نلاحظ أنه يكثر من استعمال التوهج ويضغط دائماً على اللون الأرجواني والأسود. ثم تتحرك الألوان في صورة جميلة أخرى من خلال الصحراء:

«انطلق شهاب **أرجواني** صغير من وراء الهضبة، وأخذ يتسلق العتمة مندفعاً بنطات عصبية جاراً وراءه ذيلاً مقطعاً من الشرر **الأزرق** حتى إذا ما استنفذ جهده، انفجر بصوت أجوف، وتحول إلى سحابة **بنفسجية متوهجة** ظلت معلقة بصورة ثابتة على علو منخفض في نهاية نصف قوس من الدخان **الأبيض** رسمه انقذاف الشهب. ثم أخذت السحابة تغيم شيئاً فشيئاً وتمطر شرراً صغيراً. لقد أضيئت الأرض فجأة وبدت غامضة أكثر مما كانت، وغير حقيقية على الاطلاق»(٧٤).

نلاحظ ان تحول الألوان هنا لا ينفصل عن أحاسيس الشخصية وحركتها.

إن هذا الوصف المتحرك، والألوان المتغيرة توحي بموقف الشخصية المتحول. الألوان تتحول من الأرجواني إلى الشرر الأزرق، إلى البنفسجي المتوهج. وتغيم السحابة وتمطر شرراً يوحي بقرب حدوث الفعل بالنسبة لحامد. انها لحظة ما قبل المواجهة مع العدو. توحي بقربها وتتنبأ بحدوثها.

ويظهر هذا الاستخدام للألوان أيضاً المرتبط بالشخصية وتغيرها حين نقارن بين الحركة واللون في (ما تبقى لكم) ثم الحركة واللون في (رجال في الشمس).

بينما ترتبط الألوان والحركة في (رجال في الشمس) بالموت، نجدها هنا في (ما تبقى لكم) ترتبط بالحياة. الحياة التي ترتبط بالحركة والفعل، لذلك نجد أن اللون الأسود غالب في (رجال في الشمس).

واللون الأرجواني غالب في (ما تبقى لكم)، وحركة التوهج والتلاشي إذا راقبناها في الروايتين نجد انها تكثر في (ما تبقى لكم) وتقل في (رجال في الشمس) الوهج يكاد يعمي العيون في (رجال في الشمس)، لكنه يفتحها وينبىء بالحدث المقبل في (ما تبقى لكم).

المونـولوج:

تعتمد الرواية على استخدام أنواع من التكنيك المستخدمة في تيـار الوعي. وينوع غســان في استخدام تكنيك المونولوج الداخلي فنراه يمزج بين استخدام المونولوج الداخلي المباشر والمونولوج غير المباشر، يجعلهما متآلفين أحياناً.

«واستخدام الكاتب للمونولوج الداخلي المباشر يجعله موجوداً فحسب بإرشاداتـه المتمثلة في عبارات «قال كذا» و «فكر على نحو كذا» كما انه موجود بتعليقاته الإيضاحية أي انه يوجد غياب كلي أو قريب من الكلي للمؤلف من القطعة الأدبية»(٧٥).

وفي (ما تبقى لكم) يأتينا صوت حامد الداخلي من خلال المونولوج المباشر:

«لقد شعرت، من ثم، براحة أكبر وأنا انفرد بالليل دون وسيط، انهدم الجدار فجأة، وأصبحنا ندين في مواجهة مباشرة لعراك حقيقي بسلاح متكافىء وبشرف، وأمامي انبسطت المسافة السوداء عالماً من الخطوات غير مربوطة بعقربين صغيرين»(٧٦).

(٧٤) المصدر نفسه، ص (٢٠٣).

(٧٥) روبرت همفري، **تيار الوعي في الرواية الحديثة**، ترجمة د. محمود الربيعي، ص (٤٤، ٤٥).

(٧٦) غسان كنفاني، **الآثار الكاملة**، الرواية، ص (١٩٠، ١٩١).

ثم يأتينا صوت الصحراء الداخلي من خلال المونولوج غير المباشر:

«لقد انطوى زمنها الصغير **المتوتر الأحمق**. وبدت فوق الحصى البارد الشيء الوحيد في هذا الكون الخارج عن الزمن الحقيقي، **كزنبور يطن بلا هوادة**، دار بجنون حول نفسه، فوق نهر **لا تبدو ضفتاه ولا يسبر غوره**»[٧٧].

فبينما يستخدم الكاتب في الأول ضمير المتكلم (شعرت) نراه يلجأ إلى المفرد الغائب في الثاني (زمنها) كما انه بينما في الأول يمثل فيضان وعي حامد دون تدريج منطقي، ودون استخدام للوصف، نجده في الثاني يتدخل بشكل غير مباشر مستخدماً الوصف، فهو يصف الساعة التي تطن كزنبور بشكل دقيق، كما اننا نحس انسياباً وواقعية في التصوير في المونولوج الأخير يتيحها استخدام ضمير الغائب والمونولوج غير المباشر بشكل عام.

ويتألف المنولوجان في الرواية، في موقف الصحراء:

«دقات محشودة بالحياة يقرعها بلا تردد فوق صدري حيث لا صدى، ثمة، إلا الرعب، **وهو يخطو فيبدو أمام الجدار الأسود المرتفع وراءه مباشرة حيواناً ضئيلاً** يعقد العزم على رحلة دفء لا نهاية لها، مشحونة بالغيظ والأسى والاختناق وربما الموت، أغنية الليل الوحيدة في جسدي. **منذ اللحظة التي احسست فيها بخطوته الأولى على الحافة عرفت انه رجل غريب. وحين رايته تاكدت من ذلك، كان وحيداً تماماً، بلا سلاح. وربما بلا امل ايضاً، ورغم ذلك فمنذ لحظة الرعب الأولى، قال انه يطلب حبي لأنه ليس باستطاعته أن يكرهني**»[٧٨].

هذا التآلف مناسب بصفة خاصة وطبيعي لأن المؤلف الذي يستخدم المونولوج غير المباشر ربما رأى ان من المناسب أن يختفي من المنظر لفترة من الزمن، بعد أن يكون قدم القارىء لذهن الشخصية وقدم له من المعلومات الاضافية ما يكفي لكي يتقدما معاً على نحو مريح»[٧٩].

قدمنا غسان في النص السابق إلى ذهن الصحراء وإحساسها بحامد الذي يجعلها تدرك مساره واتجاهه. تدرك (لأنها شخصية حية) انه عقد العزم على رحلة ويصف هذه الرحلة انها رحلة دفء، ثم انه يبدو حيواناً ضئيلاً. هذا ما يتيحه استخدام المونولوج غير المباشر في البداية، حيث نحس بحضور الكاتب ونقرأ التزاوج بين التكنيكين في هذا النص:

«وأخيراً سألته: أين كنت؟ **فرفع رأسه وحاول أن يستشف الظلمة ليراه عن كثب إلا أن الظلام كان حالكاً تماماً، فاخذ يمضغ كلمة واحدة وبصق،** فنعرته برأس السكين المثبت في خاصرته وسألته مرة أخرى: أين كنت؟ **فصمت قليلاً. وهو يفكر بترو، ثم فرش كفيه امامه يائساً وهز رأسه، وقذف كلمة مقطوعة وحاول أن ينهض،** ولكنني أجلسته بعنف، **فاستسلم فارشاً كفيه امامه، محتاراً مرة أخرى.** وحاولت أن أكون هادئاً، فسألته من جديد، هل تبعد الظاهرية كثيراً عن هنا؟ «**ولكنه اخذ يهز كتفيه ويفرش يديه امامه**»[٨٠].

---

(٧٧) المصدر نفسه، ص (١٩١).
(٧٨) المصدر نفسه، ص (١٧٢).
(٧٩) روبرت همفري، **تيار الوعي في الرواية الحديثة**، ترجمة د. الربيعي ص (٤٩، ٥٠).
(٨٠) غسان كنفاني، **الآثار الكاملة**، الرواية، ص (٢٠٧، ٢٠٨).

إن هذا التنوع في استخدام الضمائر من المتكلم إلى الغائب إلى المتكلم ثم إلى الغائب يتيح للكاتب أن يتدخل في المونولوج ثم أن يختفي دون أن يخل ذلك بالنص، ثم ان يتيح للكاتب أن يمدنا بالمعلومات بحيث نكون على صلة مستمرة بالحدث، دون أن يلجأ إلى الطريقة التقليدية في النص.

إن التقاطع ما بين تيار وعي حامد وتيار وعي الصحراء يعطي دلالة هامة أيضاً وهي الاتجاه الواحد الذي يسير فيه وعيهما، ثم ذلك الإحساس المشترك ما بين الصحراء وحامد تجاه الخصم ولحظة المواجهة.

يسأل حامد مستخدماً ضمير المتكلم، وتصف الصحراء الموقف باستخدام ضمير الغائب. ويتابع حامد سؤاله وكلامه بحيث لا يشعرنا بتدخل المؤلف، وتتابع الصحراء وصفها للموقف والحدث الذي يتيحه لها المونولوج الداخلي غير المباشر، بحيث نحس وجود المؤلف بقوة.

وفي الرواية يلجأ غسان إلى وسيلة فنية مساعدة، هي تغيير حجم الحروف عند نقاط معينة.

«وهي إحدى «الوسائل الميكانيكية» تستخدم في قصص «تيار الوعي»، وهي غالباً ما تكون علامات على تحولات مهمة في الاتجاه، والمكان والزمان. أو حتى في بؤرة الشخصية. وفي بعض الأحيان تكون هي المؤشرات الوحيدة إلى مثل هذه التحولات»[٨١].

وفي «ما تبقى لكم» يلعب تغيير حجم الحروف دوراً في الرواية، فهو يعطي دلالة على التغيير في المكان في بؤرة الشخصية.

نتبين ذلك من خلال تتبعنا لتغيير حجم الحروف في الرواية:

«انقلب زكريا على جنبه ونظر إلي، ثم عاد فنام مرة أخرى كأنه اعتقد أنه هو الآخر مستغرق في حلم جنوني.

(وهنا تتغير حجم الحروف).

قد لا تكون لا تعرف غير العبرية فهذا لا يهم. فقط اسمع، اليس من المثير حقاً أن نلتقي في هذا الخلاء، مباشرة، بالشكل الذي حصل، ثم لا نستطيع أن نتحدث؟ وظل وجهه متجهاً إلي غامضاً ومتردداً وشاكاً بعض الشيء، ولكنه كان خائفاً بلا شك.

(تتغير حجم الحروف مرة أخرى).

أما انا، فكنت قد تجاوزت الخوف إلى شعور غريب لا يفسر.

(تتغير حجم الحروف).

وعلى أي حال فليس بوسعك أن تظل شبحاً بهذه الصورة، يجب أن نجد لك اسماً وحياة ما، لدينا متسع من الوقت لنفعل، وحتى يجدونك وراء أنوف كشافاتهم وكلابهم، سنكون قد انتهينا من خلقك، وعندها يصبح ذبحك عملاً له قيمة ما» .

إن مريم هنا تتحدث عن لحظة زمنها الحاضر، لحظة وجودها مع زكريا.

---

(٨١) روبرت همفري، **تيار الوعي في الرواية الحديثة**، ترجمة د. محمود الربيعي، ص (٨٠).

وتتقاطع هذه اللحظة مع تيار وعي حامد في اللحظة الحاضرة أيضاً، لحظة لقائه مع العدو واشتباكه معه.

وتعود اللحظة لتتقاطع مع تيار وعي مريم لتتقاطع مع تيار وعي حامد. هذا التقاطع الذي يتبين باستخدام تغيير حجم الحروف يعطي دلالة على تغيير الشخصية والمكان، حيث اننا ننتقل من مريم في بيتها إلى حامد في الصحراء إلى مريم في بيتها إلى حامد في الصحراء.

ولا شك أن تغيير حجم الحروف الذي يتيح معرفة لحظات التقاطع والتغير في المكان والشخصية يساهم في إرشاد القارىء ومساعدته اثناء القراءة، ويشعره بوجود المؤلف بطريقة غير مباشرة.

أم سعد: ١٩٦٩

١ - الرؤية الفكرية:

يبحث غسان عن طريقة في الكتابة بعد (ما تبقى لكم).

لقد طرحت الرواية أسئلة عديدة: لمن يكتب؟ من سيقرأ كتابته؟ بدأ الكاتب يمارس عمله السياسي وسط الجماهير، واكتشف طريقه من خلالها مما جعله يتجه نحوها عمقاً في روايته (أم سعد).

أراد غسان لروايته أن تكون نموذجاً في الأدب الاشتراكي، الذي آمن به لكن إلى أي مدى وفق؟

نتعرف على (أم سعد) من خلال الراوي الذي يحدثنا طوال فصول الرواية. انه يحدد هويتها الطبقية منذ البدء في تقابلها مع هويته الطبقية:

القرابة التي تربطني بها واهية إذا ما هي قيست بالقرابة التي تربطها إلى تلك الطبقة الباسلة المسحوقة والفقيرة، المرمية في مخيمات البؤس، والتي عشت فيها ولست أدري كم عشت لها»[٨٢].

ثم ان (ام سعد ليست إمرأة واحدة كما يكرر الراوي «لقد كان صوتها دائما بالنسبة لي هو صوت تلك الطبقة الفلسطينية التي دفعت غاليا ثمن الهزيمة والتي تقف الآن تحت سقف البؤس الواطىء في الصف العالي من المعركة، وتدفع وتظل تدفع أكثر من الجميع»[٨٣].

تبدأ الرواية زمنياً بعد الحرب، بعد الهزيمة والنكسة، وتصل بنا ومعنا إلى زمن انتشار العمل المسلح حين شكل ظاهرة جماهيرية لها قواعدها في المخيمات والجبال. (وأم سعد) هي عنوان الطبقة التي لا تعرف الاستسلام، صحيح انها تستشعر الهزيمة حتى النخاع، لكنها ترى مستقبلها المشرق أمامها، وتعرف أن عليها أن تصنعه وأن لا تنتظر حدوثه معجزة من السماء.

يرسم غسان شخصيتها في التوازي والتقابل مع شخصية الراوي. (أم سعد) ثورته منذ البدء، كان أول ما فعلته بعد الهزيمة أن حملت عرقاً يابساً قطعته من دالية صادفتها في الطريق وأخذته إلى بيت الراوي وقالت انها ستزرعه أمام الباب وأنه حتماً سوف يثمر عنباً بعد أعوام قليلة. وبينما لم ير الراوي في هذا العرق أية فائدة، تدرك (أم سعد) بحسها العفوي الساذج أن العود اليابس لن يبقى يابساً، وأن الهزيمة لن تبقى هزيمة، فمن رحم الهزيمة عينها سوف يولد النصر.

---

(٨٢) غسان كنفاني، **الآثار الكاملة**، الرواية، ص (٢٤١).
(٨٣) المصدر نفسه، ص (٢٤٢).

«أنا أقول لك، انها تأخذ ماءها من رطوبة التراب ورطوبة الهواء، ثم تعطي دون حساب»[٨٤].

هي امرأة كادحة شقية تسكن المخيم هي وأولادها وزوجها، وتشتغل في البيوت حتى تدمى يداها وقدماها ومن ضمنها بيت الراوي.

وفي المقابل نجد الراوي، يتعاطف مع الطبقات الكادحة التي تمثلها (أم سعد) لكنه يعيش أوضاعاً حياتية حسنة ويكتب من خلال الواقع الذي يعيشه ويتعلم منه. يتمثل التوازي بين (أم سعد) والراوي في موقف التعاطف المشترك من الأحداث التي تجري حولها، لكن التقابل يبرز حاداً في نفس الوقت وحول نفس الأحداث التي يريانها معاً.

حين يقبضوا على سعد، ولد أم سعد، عنوان فخرها وأملها ورمز المستقبل كله أمام عينها:

«لقد ذهب سعد ولكنهم أمسكوه، ومنذ يومين كنت أعتقد أنه يحارب، هذا الصباح عرفت انه كان محبوساً، يا للعار»[٨٥].

ولما ذهب المختار كي يطلب منهم أن يكتبوا استرحاماً رفضوا وجعلوا من المختار أضحوكة.

إن كونهم «أوادم» يعني أن يحاربوا.

وبينما يكون موقف الراوي من المسألة ان خروج سعد ربما كان أفضل من بقائه في السجن، تأخذ (أم سعد) موقفاً آخر: .

«الحبوس أنواع يا ابن العم! أنواع! المخيم حبس، وبيتك حبس، والجريدة حبس والراديو حبس والباص والشارع وعيون الناس، أعمارنا حبس تتكلم أنت عن الحبوس؟ طول عمرك محبوس، أنت توهم نفسك يا ابن العم بأن قضبان الحبس الذي تعيش فيه مزهريات»[٨٦].

وعندما أجابها الراوي أنه لم يقصد قالت: ولماذا لا تتركون الطريق للذين يقصدون؟ . تعطي (أم سعد) إشارة رمزية هنا لوجوب التخلص من كل المترددين والمتذبذبين الذين يحاولون الهرب باسم التعقل ويجبنون حين تجب الشجاعة.

ويخرج سعد من سجنه ليلتحق بالمقاومة، انها لا تندب حظها كما تفعل بعض النساء اللواتي يعرفن نبأ التحاق ولدهن بالمقاومة.

نموذج المرأة الكادحة يعي بشكل عفوي أن الثورة هي حياته، وانها رمز لتخلصه من كل أنواع العفن والذل.

«أود لو عندي مثله، أنا متعبة يابن عمي، اهترأ عمري في ذلك المخيم، كل مساء أقول يا رب؟ وكل صباح أقول يا رب ها قد مرت عشرون سنة وإذا لم يذهب سعد، فمن سيذهب؟»[٨٧].

---

(٨٤) المصدر نفسه، ص ٢٤٩.
(٨٥) المصدر نفسه، ص ٢٥٠.
(٨٦) غسان كنفاني، **الآثار الكاملة**، الجزء الأول، ص (٢٥٥).
(٨٧) المصدر نفسه، ص ٢٥٦.

أم سعد تشكل ضمير الراوي الذي يقف مقابله، يؤله ويقذفه بحقائق ينساها حيناً ويتناساها حيناً آخر.

«أنت تكتب رأيك، أنا لا أعرف الكتابة، ولكنني أرسلت ابني إلى هناك، قلت بذلك ما تقوله أنت.. أليس كذلك؟»(٨٨).

والثورة التي يمارسها سعد ورفاقه هي رمز للتغيير الاجتماعي أيضاً، انها رمز لقيم جديدة نقية، تبدل المفاهيم السائدة وتحولها بالثورة.

أصبح للثورة لغة جديدة، سعد يهدي أمه سيارة، هذا يعني بلغة الثورة أن سعداً سوف ينسف سيارة للعدو، وتلك أكبر هدية يمكن أن يقدمها ثائر لمن يحب.

أم سعد تلبس حلية مكونة من رصاصة مفرغ قلبها وسلسلة، وترمي بالحجاب القديم جانباً، انها أجمل حلية يمكن أن يقدمها ثائر لمن يحب. وتتبدى النمطية في شخصية (أم سعد) في فصل رائع من الرواية، إذ أن سعداً يأتي إلى أمه يوماً ويروي لها أنه رآها في فلسطين، وانها زوّدته بالماء والطعام ولولا ذلك لمات جوعا مع رفاقه، يريدها أن لا تبكي عليه وأن لا تأسف لأنه يراها أينما يذهب.

سعد يرى الأم الفلسطينية (التي تعبر عنها أم سعد)، تمد الثورة بالزاد وتعطي أولادها الشعور بالطمأنينة والراحة.

ظهرت (أم سعد) في اللحظة الحاسمة، حين فكر رفاق سعد المحاصرين المختبئين انهم أمام خيارين: إما أن يظلوا كامنين جائعين، أو أن يتركوا أحدهم يتسلل إلى القرية، لكن مجيء (أم سعد)، الرمز، حسم الأمر.

نادى سعد عليها «يما يما» يما ردي علي ثم تقدم بعد ذلك وقال «أنا سعد، يايما. جوعان»(٨٩).

استجابت أمه ـ كما اعتقد وآمن ـ وأمنتهم بالزاد طيلة خمسة أيام، وأمنت عودتهم. في لوحة أخرى تستعيد (أم سعد) ذكريات ثورة ١٩٣٦م، حين يأتيها طلب من ولدها، أن تذهب إلى أهل رفيقه، تخبرهم أن لا يتوسطوا أحداً من أهله في أمره وإلا طخ أهله.

تذكر كيف صعد الرجال إلى الجبل ومن بينهم (فضل)، وقاتلوا حتى دميت أكفهم وأرجلهم، عملت إحدى القرى احتفالاً للرجال، وبادر عبد المولى، أحد الانتهازيين بالصعود إلى الطاولة وخطب خطبة حماسية، وجرى تصفيق حاد له: مما جعل فضل الفدائي الذي تنز قدماه دماً يقول:

«ولكو، إسا انا الذي تمزعت قدماه، وهذا الذي تصفقون له»(٩٠).

إنه الدرس الذي تريد (أم سعد) أن يكتبه الراوي ويقوله للناس. كان الأفضل لو لم يصدق الثوار وعود الزعماء، لو لم ينزلوا من الجبل، وواصلوا القتال.

وأم سعد تعي أن مصيرها مرتبط بمصير غيرها من (المشحرين)، هي مضطهدة مستغلة

---

(٨٨) المصدر نفسه، ص ٢٦٣.

(٨٩) المصدر نفسه، ص (٢٨٥).

(٩٠) غسان كنفاني، الآثار الكاملة، الجزء الأول، ص (٣٠٨).

واللبنانية التي تعيش أوضاعها مستغلة مضطهدة. لذلك فهي ترفض ـ في لوحة من اللوحات الرائعة ـ أن تأخذ مكان اللبنانية لقاء أجرها الذي تأخذه من صاحب العمارة، ترفض أن يضربوها بصاحبتها اللبنانية الكادحة مقابل بضعة ليرات.

«يريدون ضربنا ببعضنا، نحن المشحرين كي يربحوا ليرتين»(٩١).

انها تدرك أيضاً ان عملية الاستغلال لا تتوقف، وانه لو تم اتحاد كل المستغلين لنالوا حقوقهم، لكن المسألة لم تصل إلى هذا الوضوح بشكل كاف حتى تمارسه على وجهه الصحيح.

«لو انا والناطور والخواجا..»(٩٢) لكنها لا تكمل.

تدرك (أم سعد) بوعيها الفطري ترابط مصلحتها كفلسطينية مع مصلحة اللبنانية، لكنها تتوقف عند هذا الحد، لأن المسائل غير واضحة في ذهنها حتى النهاية.

إن المهام اللبنانية مرتبطة بالمهام الفلسطينية في الساحة اللبنانية بشكل لا يمكن فصله، لأن مصلحة الطرفين واحدة: بناء لبنان وطني ديمقراطي حر.

وتنتشر الثورة المسلحة ظاهرة علنية، تنتشر في المخيمات، وتحولها من مخيمات البؤس إلى مخيمات، وتحولها من مخيمات البؤس إلى مخيمات الثورة.

هذا الجو العام يؤثر فعلاً في شباب المخيم ورجاله وشيوخه.

أبو سعد، يكف عن الشجار والفظاظة المتناهية مع زوجته، ينظر إليها الآن نظرة مختلفة، انه يعتز بولده سعيد حين يراه وسط حلقة تدريب بين أشبال المخيم:

«الفقر يا ابن عمي الفقر، الفقر يجعل الملاك شيطاناً، ويجعل الشيطان ملاكاً، ما كان بوسع «أبو سعد» أن يفعل غير أن يترك خلقه يطلع ويفشه بالناس وبي وبخياله؟ كان أبو سعد مدعوساً، مدعوساً بالفقر ومدعوساً بالمقاهرة ومدعوساً بكرت الاعاشة، ومدعوساً تحت سقف الزينكو، ومدعوساً تحت بسطار الدولة، ذهاب سعد رد له شيئاً من روحه وتحسن يومها قليلاً، وحين رأى سعد تحسن أكثر، أكثر بكثير، رأى المخيم غير شكل، رفع رأسه، صار يشوف صار يشوفني ويشوف أولاده غير. فهمت؟

لو تراه الآن يمشي مثل الديك، لا يترك بارودة على كتف شاب يمرق من جانبيه إلا ويطبطب عليها، كأن بارودته القديمة كانت مسروقة ولاقاها»(٩٣).

نحن الآن نتنفس عالماً أوسع عند غسان كنفاني، لا يضيق علينا الخناق كما فعل في رواياته السابقة، إنما أدخلنا عالم المخيم وجعلنا نتحرك مع الشخصيات ولا نقف نرصدها في مأزقها الخاص جداً في الصحراء والخزان.

لقد برعمت الدالية الآن، الأخضر يشق طريقه بعنفوان له صوت، يطلع ويمتد وسوف ينمو من جديد مهما ذبل، انه لن يموت أبداً.

---

(٩١) المصدر نفسه، ص ٣١٩.
(٩٢) المصدر نفسه، ص ٣١٩.
(٩٣) المصدر نفسه، ص (٣٣٥، ٣٣٦).

تقول رضوى عاشور في معرض تقييمها للرواية:

«يلتزم غسان بالعديد من سمات الرواية الاشتراكية، كما أصّلها النقاد الاشتراكيون (١) الانحياز للانسان الكادح (٢) ديالكتيكية الحركة (٣) التفاؤل (٤) التعليمية.

إن الرواية تنتمي لما يسمى بالأدب القومي، أي الأدب الذي يضطلع بتقديم صورة الذات القومية»[٩٤].

أما أحمد أبو مطر فيرى ان غسان يكتب نموذجاً للرواية الاشتراكية:

«اتضح الموقف الطبقي عند غسان بشكل حاسم في رواية (أم سعد). وقد كان ذلك أيضاً مرافقاً لتطوره السياسي نتيجة ما طرأ على فكره من التزام كامل بايديولوجية الطبقة العاملة، التي أصبحت تشكل العمود الفقري للثورة. وفي هذا العمل تبلغ الرواية الفلسطينية قمة واقعيتها حيث الانحياز الكامل للانسان الكادح، الذي أصبح يشكل عند غسان مدرسة على الكتاب أن يتعلموا فيها كي يتخرجوا منها»[٩٥].

لكني أرى المسألة من وجهة نظر أخرى.

صحيح ان الرواية تحمل بعض سمات الأدب الاشتراكي، لكننا لا يمكن أن نعتبرها نموذجاً للرواية الواقعية الاشتراكية.

نلمس الفارق بوضوح حين نقارن بروايات الواقعية الاشتراكية العظيمة مثل رواية (الأم) لمكسيم غوركي.

وغسان كنفاني تبنى النظرة العلمية للحياة، تبنى الماركسية اللينينية حقاً، لكنه لم يقطع شوطاً كبيراً في امتلاك منهجها حتى يخرج رؤيته الشاملة بشكلها الفني إلى الحياة.

لقد آمن منذ زمن طويل بالإنسان الكادح، وهذا ما تدلنا عليه قصصه القصيرة الأولى وروايااته المبكرة، ويتجسد إيمانه هذا المرتبط بوعيه الفكري في روايته (أم سعد).

«لكن المشكلة ليست ماثلة في أي الطبقات يصور الفنان بل في موقفه الفكري الذي يلون انفعاله بالعالم»[٩٦].

إن إبراز ملامح الحركة الشعبية من الناحية الفنية لا يشترط تقديم نماذج من العمال وفقراء الفلاحين.

«ففي فترات معينة قد يعبر أفراد من البرجوازية الصغيرة عن الاتجاه الثوري بطريقة أكثر اكتمالاً، وعلى الأخص الجانب العقلي من ذلك الاتجاه، وقد يعبر المثقفون عن أكثر أماني الطبقة العاملة تقدماً، وأنه لتبسيط ساذج ذلك الذي يفترض أن يكون البطل الرئيسي من زاوية البناء الفني هو بالضرورة البطل الرئيسي من الزاوية الطبقية في الصراع الاجتماعي التاريخي، فليس هناك في واقع

---

(٩٤) رضوى عاشور، **الطريق إلى الخيمة الاخرى**، ص (١٣٤، ١٣٥، ١٣٦).

(٩٥) أحمد أبو مطر، **الرواية في الأدب الفلسطيني من عام ١٩٥٠ ـ ١٩٧٥م**، رسالة دكتوراه ـ ١٩٧٩م، ص ٢٣٤.

(٩٦) ابراهيم فتحي، **العالم الروائي عند نجيب محفوظ**، ص (٨٠).

الأمر صراع نقي يدور بين طبقات كاملة التبلور واعية كل الوعي بمصالحها»[97].

بقي غسان أيضاً، أسير اللحظة السياسية الآنية، دون أن يستشرف آفاقها، ويرى الأشياء في تطورها ومستقبلها، كما يراها الكاتب الاشتراكي. لم نلمس تطوراً بارزاً في شخصية (أم سعد) لقد لمسنا جرأتها، تحديها، شجاعتها مساندتها الفاعلة لولدها، منذ بداية الرواية حتى نهايتها.

لقد أراد غسان رسم النموذج[98] في الحياة، لكن النموذج هنا بقي ساكناً كما هو دون أن نراه في حركته، إذ أن صدق الفن في كونه يعيد خلق ما هو نموذج بالتحديد كما يقول لينين:

«إن مقياس عظمة الفنان هي عمق معرفة الجوانب الهامة للواقع، لأن العمل الفني الأصيل يتضمن حتماً الحقيقة الموضوعية»[99].

عكس غسان صورة الواقع الصادقة في تلك الفترة، عمل المرأة لم يتعد الطليعية لكن النساء بشكل جماهيري عام ما زلن متخلفات عن اللحاق بالرجل في الثورة.

لقد صور غسان هذا الواقع بأمانة، لكن هل هذا هو المتوقع من كاتب يحمل رؤية ثورية علمية للواقع!!

الواقع يتغير، وعلينا أن نساهم في تغييره.

نموذج (أم سعد) مع ما فيه من صفات إيجابية إلا أنه يحمل في طياته سلبية واضحة، للمرأة دور المساند وليس دور الفاعل.

هذا ما لمسته رضوى عاشور في قولها «ما دام غسان كنفاني قد اضطلع بمهمة الكتابة عن الوجود القومي لأمة وماهيتها، فإن غياب المرأة إلا كأم أو كأخت أي كامتداد للرجل مركز الوجود والصورة، يظل عيباً يؤخذ عليه»[100].

أما (أحمد أبو مطر) فهو يناقض نفسه في قوله:

«ان رأي د. رضوى خاطىء ناتج عن قصور في استقراء صورة المرأة في الرواية الفلسطينية، لأن هذا الاستقراء يثبت أن الكاتب الفلسطيني كان مواكباً لحركة الواقع الاجتماعية والسياسية، فكما شهد الواقع تطوراً ملحوظاً في وضع المرأة في المجتمع، كذلك عكست الرواية هذا الواقع، وقدمت صوراً مختلفة للمرأة، فهي ليست المرأة الأم التي تقدم أولادها الذكور للعمل الثوري، إنما هي إلى جانب ذلك المرأة الثورية بذاتها التي تمارس العمل السياسي والإعلامي والعسكري، فتحمل السلاح في قواعد الثورة، وفي عمليات عسكرية ضد العدو، وتجرح، ويسيل دمها، وتسقط شهيدة جنباً إلى جنب الفدائي الذكر، وليس هذا تطلعاً من الكاتب إلى ما ينبغي أن يكون، لكنه الواقع التي تعيشه حالة الثورة فعلاً»[101].

---

(٩٧) المصدر نفسه، ص (٨).

(٩٨) استخدام النموذج هنا بمعنى لوكاش. النمط (Type)، وليس بمعنى النموذج (Typical).

(٩٩) جماعة من الأساتذة السوفييت، اسس علم الجمال الماركسي اللينيني، تعريب يوسف حلاق، ص (٢١٤).

(١٠٠) رضوى عاشور، الطريق إلى الخيمة الاخرى، ص (١٣١).

(١٠١) أحمد ابو مطر، الرواية في الأدب الفلسطيني من علم ١٩٥٠ ـ ١٩٧٥، ص (٣٢٣).

والدارس هنا يتحدث عن الطليعة، التي خاضت ميادين الحياة جميعها، المرأة الفلسطينية الطليعية التي شاركت في الثورة مشاركة فعالة، وخاضت جميع الميادين ميدان القتال وميدان التنظيم، مما جعل المئات من فتيات شعبنا المناضلات يقعن في الأسر ويقتلن، ومنهن ما زلن يمارسن عملهن السياسي والتنظيمي والعسكري في تنظيمات المقاومة الفلسطينية.

لكننا لا نتطلع إلى الواقع وحده، ولكننا نتحدث عن الواقع المتغير، نتحدث عن الفلسطينية التي لا تبقى اسار الدور الطليعي، نتطلع إلى تنظيم ملايين جماهير النساء في صفوف الثورة، وهذا ما لم يجسده غسان ولم تجسده الرواية الفلسطينية التي درسها أحمد أبو مطر. ان الرواية الفلسطينية التي صوّرت المرأة الطليعية لم تصور سوى الواقع فعلاً، الواقع الساكن الذي تطمح الرواية إلى تحريكه.

لو قارنا مقارنة عابرة بين رواية غسان كنفاني (أم سعد) وبين رواية مكسيم غوركي (الأم) لبدا لنا الفرق واضحاً بين الروايتين، وبين وجهتي النظر إلى العالم. (الأم) عند غوركي شخصية حية دياليكتية حقاً، انها تتطور مع أحداث الرواية، فهي ليست ثورة جاهزة منذ البدء كما هي عند (أم سعد) غسان كنفاني.

(بيلاجي نيلوفنا)، أم عادية يمتلىء قلبها حباً لابنها، أملها الوحيد الباقي بعد موت زوجها القاسي، الذي كان يضربها دونما رحمة، لم تكن الأم لتحس أو تعرف سبب الظلم الذي تعانيه، كانت تشعر وحسب، لكنها وقد انخرط ابنها (بول) في النضال الحزبي لخدمة بلاده، بدأت تحس أشياء جديدة حولها، بدأت تتضح القضايا في ذهنها تدريجياً.

أحبت أولاً أصدقاء بول، وجدت فيهم رجالاً وفتياناً مختلفين عن النماذج التي تعرفها، يتكلمون بصوت منخفض، يسلكون سلوكيات أخلاقية محترمة فعلاً، لكنها مع تطور وعيها تدرك أكثر.

تدرك صحة القضية التي يناضل من أجلها ولدها، وتبدأ أولاً بمساعدته، إلى أن تصل إلى الانخراط الكامل، المؤمن في الطريق التي سلكها ولدها وأولادها جميعاً (رفاقه)، وهنا تكمن النموذجية التي يتحدث عنها لينين حين يعتبر أن صدق الفن في كونه يعيد ما هو نموذجي بالتحديد.

تكمن عظمة الرواية في هذا التطور، الذي نحس بطبيعته، هذا التفاؤل المبني على الرؤية الشاملة للقضية وهذا التدرج البطيء العميق من الغفلة تقريباً إلى الوعي العميق الشامل.

رسم غوركي واقع الأمة الروسية في فترة من تاريخها ببراعة، واضعاً انهيار الماضي بأسسه العفنة، مستوعباً الحاضر بكل حذافيره مما جعله قادراً على استشراف المستقبل المشرق الآتي حتماً.

«إن التوازي والتضاد المتواقت في تطور «نيلوفنا» و «ريبين» يتميزان بدقة خارقة للعادة، وغنية ومتوازنة توازناً رائعاً. ان غوركي يدع ابطاله الثوريين ينخرطون في العمل الحزبي ومن خلال ذلك يرسم شخصياتهم ابتداء من إحساسهم العفوي بالحياة إلى سيمائهم الفكرية رسماً خصباً بليغاً»(١٠٢).

ريبين، نموذج الفلاح الذي أحس ما يدور حوله، أحس الواقع السيء، لكنه لم يعرف كيف يتخلص منه، حتى التقى ببول ورفاقه، ونلمس تطور ريبين من رجل ثوري صادق النية إلى رجل ثوري يؤمن بأفكار عظيمة تعطيه قوة ودفعة كبيرة. انه فكر الطبقة العاملة، مما يجعل ريبين مستعداً للموت في سبيل

---

(١٠٢) جورج لوكاتش، **دراسات في الواقعية**، ص (٦٧).

نشر أفكاره التي هي أفكار الحزب الثوري.

«إنه ليسير أن يموت الناس، إذا كانوا سيبعثون، إذا كانوا سينتفضون من قبورهم»[١٠٣].

هكذا فعل جوركي في رسم شخصية الأم بيلاجي نيلوفنا وشخصية الفلاح ريبين وجعلهما ينموان معاً وربطهما ببول الابن، هذه أمه وهذا رفيق نضاله وزعيم الفلاحين الثائرين معه، ولكننا لا نقف بالفلاح ريبين كثيراً فليس عند كنفاني من يقابله، والفرق كبير بين ثورة على أرضها لتغيير أوضاع الاستغلال وثورة شعب شرّد واغتصبت أرضه بالاستغلال الدولي. ويتضح الفرق بين التوازي والتضاد حين يرسمها غوركي في شخصيتي نيلوفنا وريبين في تطورها، وبين التوازي والتضاد حين يرسمها كنفاني دون أن يبين تطورها أو حركتها، إنها علاقة تأثر وتأثير بين الراوي وأم سعد تبدأ وتنتهي على نفس المستوى.

وأم سعد وكأنما هي ضمير الراوي تتحدث لغة المثقف المتقن لفنون الرمز الساخر، فتسخر بطريقة أرقى من طريقة المثقفين، وتذكر الراوي بما يجب عمله.

ويتضح هذا حين ينصح الراوي (أم سعد) بقوله: ألم يكن خروجه من السجن أفضل؟ فتسخر وعلى شفتيها ابتسامة بقولها:

«طيب أنت غير محبوس، فماذا تفعل؟».

وتحدث الراوي حديثاً طويلاً عن الحبوس وأنواعها مذكرة إياه أن الحبوس أنواع وأنه نفسه يعيش في حبس دون أن يعرف:

«حبس، حبس، حبس. أنت نفسك حبس.. لماذا تعتقدون أن سعد هو المحبوس؟ محبوس لأنه لم يوقع ورقة تقول انه آدمي.. آدمي؟ من منكم آدمي؟ كلكم وقعتم هذه الأوراق بطريقة أو أخرى ومع ذلك فأنتم محبوسون...»[١٠٤].

ب - بنـاء الأحـداث:

اختار الكاتب الشكل الملحمي الذي يصور من خلاله واقع أمة في فترة من تاريخ حياتها وانتقى لغة بسيطة متماسكة لم تخل من التكثيف للتعبير عن هذا الشكل الروائي، مختاراً نموذجه الإيجابي من واقع الجماهير الكادحة الصلبة المستغلة.

وفي البناء الملحمي غير العضوي تقترب حبكة الرواية مما يسمى الحبكة المفككة (Loose).

و «وحدة العمل القصصي فيها لا تعتمد على تسلسل الحوادث ولكن على البيئة التي تتحرك فيها القصة أو على الشخصية الأولى فيها أو على النتيجة العامة التي تنتظم بها الحوادث والشخصيات جميعاً وهكذا يستطيع الكاتب أن يقدم لنا مجموعة من الحوادث الممتعة التي تقع على شكل حلقات متتابعة لا تنحدر الواحدة منها على الأخرى ولا تتصل إلا بذلك الرباط الذي يخفيه الكاتب حتى نكتشفه

---

(١٠٣) مكسيم غوركي، **الأم**، نقلها عن الروسية إلى الفرنسية رينيه هانز بكلر، المكتبة الثقافية، بيروت، لبنان ج ١، ص ١٤٢.

(١٠٤) غسان كنفاني، **الآثار الكاملة**، الرواية، ص (٢٥٥).

أخيراً بعد الفراغ من القصة»[١٠٥].

الرواية تتكون من لوحات تسع، كل لوحة يمكن اعتبارها قصة قصيرة بحد ذاتها لكن الذي يربط بين اللوحات التسع هي شخصية (أم سعد)، والأحداث التي تكمل كل لوحة فيها الأخرى في الرواية، وحين تكتمل اللوحات نكون قد تعرفنا على مجموعة الأحداث التي نتمثل من خلالها الواقع الفلسطيني في فترة محددة من تاريخه.

«وإن ما يميز العمل الدراماتيكي عن الملحمي هو قدرتنا على تقطيع الأخير إلى أجزاء ومع ذلك فإن كل جزء يحافظ في حدود معينة، على قدرته الحياتية»[١٠٦].

ونلاحظ أن روائياً مبدعاً آخر اختار نفس هذا البناء الملحمي، هو اميل حبيبي الكاتب الفلسطيني، في روايته «الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل». ورغم الاختلاف الكبير بين الروايتين وبين شخصيتي المتشائل و (أم سعد) وزاوية التناول التي يختارها كل من الكاتبين، فهناك شيء أساسي مشترك بين العملين، الا وهو التصدي لواقع صمود أمة للهزيمة الكاملة عبر مسيرتها التاريخية»[١٠٧].

ج - الشخصيات:

(أم سعد) هي النموذج الايجابي الذي يلتقطه غسان من واقع الشعب الفلسطيني ليمثل بطلاً من نوع خاص. أم سعد. الشعب. المدرسة كما يقدمها غسان. لا يمهد الكاتب لظهور الشخصية، ان حضورها قوي منذ بداية الرواية حتى نهايتها.

«مثل دقات الساعة جاءت. هذه المرأة تجيء دائماً، تصعد من قلب الأرض وكأنها ترتقي سلماً لا نهاية له»[١٠٨].

«انها سيدة في الاربعين، كما يبدو لي، قوية كما لا يستطيع الصخر، صبورة كما لا يطيق الصبر، تقطع أيام الأسبوع جيئة وذهاباً، تعيش عمرها عشر مرات في التعب والعمل كي تنتزع لقمتها النظيفة ولقم أولادها»[١٠٩].

المرأة الكادحة الصبورة المؤمنة بالمستقبل، تتكشف لنا مرة ومرة من خلال تطور الحدث:

يسجن سعد فتود لو كان عندها عشرة مثله، يذهب إلى القتال مع رفاقه فتود لو توصي رئيسه أن ينفذ رغباته كلها، إذا أراد أن يذهب للقتال فلم لا يبعثه لقد استطاع غسان بموهبته الأدبية أن يعطي صورة مادية متسقة لأم سعد، فهي ليست البطل - الفكرة، الذي يتحرك في عالم ميكانيكي، عالم عقلي، بل هي إنسان حي، نراه ونلمسه في كل منعطفات حياتها اليومية.

---

(١٠٥) محمد يوسف نجم، **فن القصة**، دار الثقافة، بيروت، ط ١، ١٩٦٦م، ص (٧٣، ٧٤).

(١٠٦) برتولد بريخت، **نظرية المسرح الملحمي**، ترجمة: جميل نصيف، وزارة الإعلام العراقية، بغداد، ١٩٧٣م ص (١٠٥).

(١٠٧) رضوى عاشور، **الطريق إلى الخيمة الأخرى**، ص (١٣٣).

(١٠٨) غسان كنفاني، **الآثار الكاملة**، الرواية، ص (٢٤٥).

(١٠٩) **المصدر نفسه**، ص (٢٥٩).

ويذكرنا حذق غسان هنا بكلمات بريخت حين يقول:

«لا يجب أن نرى البطل الايجابي في صميم المعركة فقط، بل يجب أن نراه أيضاً حين يذهب إلى الخباز ويشتري خبزه»[١١٠].

ونتتبع الشخصية في مسار حياتها اليومية لنرى كيف تكافح وتكدح في سبيل لقمة عيشها، تراها في تضامنها العفوي والمبدئي مع اختها اللبنانية الكادحة حين يحاول السماسرة ضربهما سوياً.

وعن طريق الإضاءة الخلفية، نتعرف على ماضي الشخصية، هذا الماضي المرتبط ارتباطاً وثيقاً بالحاضر.

انها تذكر خطأ الرجال سنة ١٩٣٦م حين وثقوا بالقيادات وسلموا أمرهم لها، وتتمنى ألا يتكرر ذلك، هي تدعو المثقفين من خلال (الراوي) إلى الاهتمام بدورهم في نشر الحقائق والدعوة إلى الاستفادة من دروس الماضي.

ويربط غسان ما بين نظرة (أم سعد) و (الرمح) بشكل يجعل الدلالة أعمق:

«استدارت ونظرت إلي مباشرة: ذلك الرمح الذي تسدده في لحظات النبوءة بسرعة الرصاصة وتصويب الحقيقة، ومدت نحوي بذراع بطيئة ولكن تلك الورقة المهترئة البيضاء التي تشبه جناح طائر قادم من مكان يعبق برائحة الموت والصمود.

جاءت كلماتها كأنها القصف ـ لم يقل أحد ذلك كله لفضل المسكين.. فلماذا لا تقوله أنت الآن، أنت الذي تعلمت من الكتب والمدارس، لماذا لا تقوله لأهل ليث؟»[١١١].

ونلاحظ أن غسان ينوّع في صورة الرمح التي ربط بها أم سعد في أول الرواية فهي تارة رمح وتارة علم وتارة نبع[١١٢].

والدلالات كلها تلتقي فيما تمثله (أم سعد) من نظرة صائبة كما يفعل الرمح، وراية خفاقة تشير إلى هويتها الفلسطينية، ثم كل ما يرمز إليه النبع من تفجر في العطاء والخير.

ومن خلال شخصية (أم سعد) نتعرف على الشخصيات الأخرى في الرواية ووجهات نظرها وتصرفاتها.

هي شخصيات ثانوية من حيث البناء، قوية من حيث الحضور.

سعد رمز الفعل الايجابي الثوري، لا يظهر إلا من خلال شخصية أمه والراوي، شخصية الكاتب كما يتبين، نموذج المثقف الذي يتعلم من (أم سعد) رمز الجماهير الكادحة.

أبو سعد شخصية تتغير مع الأحداث، مع انها شخصية ثانوية، تترك حالة القسوة والفظاظة ونراها في تأثرها بقيم الثورة ومعاييرها تتخلق بأخلاق جديدة. النموذج الثوري من الطبقات الكادحة.

---

(١١٠) فيصل دراج، البطل في التاريخ بين أم سعد غسان وعجوز افنان القاسم، **شؤون فلسطينية**، ٢٩ ايلول/ سبتمبر ١٩٧٥م، ص (١٢٥).

(١١١) غسان كنفاني، **الآثار الكاملة**، الجزء الاول، ص (٣١٠).

(١١٢) رضوى عاشور، **الطريق إلى الخيمة الأخرى**، ص (١٢٣).

«أما الطبقة المتوسطة فلم تعد تستطيع أن تقدم نموذجاً ثورياً، لقد كانت في الماضي تثور على نفسها، وتنتقد نفسها، إذ لم يكن ثمة خطر حقيقي من عدو متربص، أما الآن فلم تعد الطبقة المتوسطة تحتمل النقد لأنها تبصر أكفانها تعد»(١١٣).

د ـ الرمز:

في (الرواية) نجد الخيمة ونجد البندقية.

لقد شكلت الخيمة علامة بارزة في تاريخ الشعب الفلسطيني، أقيمت دلالة على التشريد منذ اغتصاب الأرض سنة ٤٨م إلى يومنا هذا.

والإنسان الفلسطيني في المخيم وفي واقع البؤس الذي يعيشه في مخيم الذل وباشر البحث عن طريق الخلاص من هذا الواقع.

و (الخيمة) في (أم سعد) تؤدي إلى (البندقية)، حيث يحمل سعد ورفاقه السلاح ثم يحمله معظم أهالي المخيم.

هناك رؤية ناضجة لدور الرمز حيث اننا نرى المخيم في حركته، من البؤس إلى الثورة، وهذا ما عالجه البحث في تناول الرمز في أدب غسان كنفاني بشكل عام(١١٤).

لكننا في الرواية بشكل خاص، ندخل عالم المخيم من زواياه المتعددة. حالة البؤس الاقتصادية التي تتبين من خلال مصاحبتنا (لأم سعد) وعملها في بيت الراوي، ثم عملها الذي أراد به السمسار أن يضربها بأختها اللبنانية الكادحة.

ونحس قسوة الطبيعة على أهالي المخيم حين يطوف المخيم ويباشرون بالعمل على جرف الوحل الناتج عن المطر.

ثم اننا نلمس العلاقات الوثيقة التي تربط أهالي المخيم بعضهم ببعض، ويتبين هذا أول ما يتبين حين يحسون خطراً خارجياً، إذ يندفعون كالنمل يفكرون بما يجب عمله، ويباشرون العمل فوراً.

ومن البؤس المعشعش في المخيم تنبع الحركة والثورة على الواقع لتغييره، فهذا سعد لم يرض أن يشارك أهل المخيم في جرف الوحل عن المخيم معتقداً أن الوحل سيجرفهم بالتأكيد(١١٥)، كان يعتقد أن العمل الذي سينقذ المخيم من الغرق في الوحل هو العمل الجذري الذي يقلب أوضاع المخيم ويحوله إلى مخيم ثورة.

والرواية تدخلنا في عالم المخيم (الثورة) بعد أن أدخلتنا في عالم المخيم (البؤس) يرسم الكاتب صورة حية للرشاش الذي يدخل كل بيت. ويستخدم رموزاً جزئية تتضافر ما بينها لتشكل أسلحة حرب مختلفة.

الرمح(١١٦) والسيف (١١٧) التي هي أسلحة قديمة للحرب ثم الرصاصة(١١٨) في البندقية،

---

(١١٣) شكري عياد، **البطل في الأدب والأساطير**، دار المعرفة، ط ١ فبراير، ١٩٧١م، ص (١٦١).

(١١٤) يمكن الرجوع إلى التفصيل في الرمز في الباب الأول، ص (٤٤).

(١١٥) غسان كنفاني، **الآثار الكاملة**، الرواية، ص (٢٧٢).

(١١٦) (١١٧)، (١١٨)، (١١٩)، (١٢٠)، (١٢١)، (١٢٢)،(١٢٣)، غسان كنفاني، **الآثار الكاملة**، الرواية، ص (٢٤٥،

ورصاصة المدفع الرشـاش[١١٩]، الكلاشينكـوف[١٢٠]، البندقيـة[١٢١]، المرتينـة أو الرشاش[١٢٢]، البارودة[١٢٣].

كل هذه الاستخدامات لأسلحة الحرب تدل على مخيم الثورة الممتلىء بالأسلحة والذي يدرب أبناءه على استخدامها.

هـ ـ السـرد:

تبدأ الرواية باستخدام الكاتب للمنظور الموضوعي الداخلي (الرواية من الوراء) حيث نتعرف على (أم سعد) من خلال منظور الراوي.

«كنا نطوي أنفسنا على بعضها كما تطوي الرايات، وفجأة رأيتها قادمة من رأس الطريق المحاط بأشجار الزيتون، وبدت أمام تلك الخلفية من الفراغ والصمت والأسى مثل شيء ينبثق من رحم الأرض، قمت ووقفت أمام النافذة المشرعة وأخذت انـظر إليها تمشي بقـامتها العـالية كـرمح يحمله قـدر خفي»[١٢٤].

وننتقل إلى المنظور الذاتي (الرؤية مع) حيث نصـاحب أم سعد، ونـدرك بعض الشخصيات والأحداث من خلال رؤيتها.

في الفصل السادس نتعرف على وجهة نظر (أم سعد) بالنسبة لأحداث الماضي، ونزل الرجال إلى بيوتهم، وأنا لا أذكر الأشياء تماماً، وإذا سألتني الآن كيف.. لما عرفت، ولكنني أذكر تماماً حـادثاً واحداً، فقد قالوا ان القرية الفلانية ستقيم احتفالاً، يا حسرة احتفال لماذا؟ على كل حال يومها قالوا لنا ان نذهب إلى هناك، وكان الذهاب ببلاش، فرحنا نتفرج»[١٢٥].

ويختلط المنظوران حيث ننتقل من الموضوعي إلى الذاتي، وتنتهي الرواية بهذا التمازج في الفصل الأخير (البنادق في المخيم) نبدأ من منظور الراوي الموضوعي حيث يتحدث عن الحالة السـائدة في المخيم، ويختلط مع منظور (أم سعد) الذاتي.

«فجأة تغير كل شيء. كف أبو سعد عن الذهاب للقهوة، وصار حديثه لأم سعد أكثر ليونة، بل انه، ذلك الصباح سألها إن كانت ما تزال تتعب وابتسم طويلاً حين رمقته متسائلة عن السبب، فقد كان يأتي دائماً منهكاً، ويطلب طعامه بسؤال فظ، ويكاد ينام وهو يعلك لقمته الأخيرة»[١٢٦].

ثم «وتغير أبو سعد منذ تلك الظهيرة، هكذا قالت لي أم سعد «طبعاً» قالت «الحالة صارت غير.. الزلة قال لي أنه صار للعيشة طعم الآن، الآن فقط»[١٢٧].

إن اختلاط المنظور بين الراوي وأم سعد يجعل الراوي على معرفة بما تعرفه الشخصية، يلاحظ

٢٧٠، ٣١٠، ٣٢٢، ٣٣٢، ٣٣٣، ٣٣٥، ٣٣٥).

(١٢٤) غسان كنفاني، الآثار الكاملة، الجزء الأول، ص (٢٤٥).

(١٢٥) المصدر نفسه، ص (٣٠٧).

(١٢٦) المصدر نفسه، ص (٣٣١).

(١٢٧) المصدر نفسه، ص (٣٣٤).

ما تلاحظه ويعكس إحساساتها دون أن يزيد عليها، وهذا التقابل له دور من منظور ساذج واقعي واع إلى منظور مركب يثب ليصل إلى سلامة الوعي.

ونلاحظ ان بناء الرواية المفكك غير العضوي ينسجم مع ما يريد أن يطرحه الكاتب من أفكار عن واقع شعب بأكمله، ولا يتيح أكثر من استخدام ضيّق للمنظور الذاتي. إذ أن أكثر فصول الرواية تبدأ وتنتهي من خلال استخدام المنظور الموضوعي الداخلي، بحيث لا نتبين العالم الداخلي للشخصيات بقدر ما نتبين عالمها الخارجي المرتبط بالأحداث.

و ـ الوصف:

هناك محدودية في الوصف التحليلي في الرواية، لكن الوصف يربط ما بين الطبيعة ونفسية الراوي رغم محدوديته.

حين تظهر أم سعد فإن الأمل يتواكب مع ظهورها من رأس الطريق المحاط بأشجار الزيتون ـ كما رأينا في النص السابق ـ.

أما العودة التي حملتها معها منذ بداية الرواية فهي:

«تنظر إلى رأس أخضر كان يشق التراب بعنفوان له صوت»[١٢٨].

هذا العود الذي يمتزج مع حالة الراوي النفسية المفعمة بالأمل في نهاية الرواية. وحين يصف غسان شخصياته فهو يتوقف عند السمات الرئيسية الجوهرية كما فعل عند وصفه (أم سعد)، إذ التقط ما هو جوهري ورئيسي في شخصيتها وجسده لنا من خلال الوصف بحيث لا نحس أي صفة إنسانية خاصة عند (أم سعد).

«إنها سيدة في الأربعين، كما يبدو لي، قوية كما لا يستطيع الصخر، صبورة كما لا يطيق الصبر، تقطع أيام الأسبوع جيئة وذهاباً، تعيش عمرها عشر مرات في التعب والعمل كي تنتزع لقمتها النظيفة، ولقم أولادها»[١٢٩].

وحين يصف كفيها:

«رأيتهما جميلتين، قويتين، قادرتين دائماً على أن تصنعا شيئاً، وشككت ان كانتا حقاً تنوحان»[١٣٠].

أما شعرها:

«كان شعرها مبتلاً، ينقط على وجهها، فيبدو وكأنه تراب مسقى»[١٣١].

ودموعها:

---

(١٢٨) غسان كنفاني، **الآثار الكاملة**، الجزء الاول، ص (٣٣٦).
(١٢٩) المصدر نفسه، ص (٢٥٩).
(١٣٠) المصدر نفسه، ص (٢٦٣).
(١٣١) المصدر نفسه، ص (٢٦٩).

«لقد جاءت مثلما تتفجر الأرض بالنبع المنتظر منذ أول الأبد، مثلما يستل السيف من غمده الصامت، تفجر البكاء من مسام جلدها كله، وليس من عينيها»[١٣٢].

وساعدها:

«الأسمر القوي الذي يشبه لونه لون الأرض»[١٣٣].

وحين يصف غسان فهو ينتقي ولا يفصل ـ كما تبين ـ يكتفي بالخطوط العريضة الموحية.

حين يصف الورقة التي أعطته إياها أم سعد:

«الورقة المهترئة البيضاء التي تشبه جناح طائر طريد قادم من مكان يعبق برائحة الموت والصمود»[١٣٤].

ويصف غرفة الصفيح في بيت أم سعد:

«دار الأفندي في غرفة الصفيح دورة بطيئة، يحدق إلى الأشياء ويرمق الأفرشة المكومة في الركن، وصحون المعدن التي لم تغسل بعد، والسقف المعدني الذي بدأ يتوهج بحرارة الصيف وكومة الوحل على الباب»[١٣٥].

كل ما في الوصف مكثف موح، غرفة الصفيح تعطي فكرة عن البيوت في المخيم السقف المعدني والوحل على الباب وصحون المعدن التي لم تجد (أم سعد) وقتاً لغسلها بينما هي تشقى ليل نهار تغسل صحون الآخرين.

ز ـ الحوار ـ الديالوج:

يكثر استخدام الحوار في الرواية للكشف عن أبعاد الشخصية الظاهرية، كما يكشف عن الحدث أيضاً.

فموقف سعد ورفاقه حين رفضوا التعهد من المختار بأن يخرجوا من السجن لقاء تصرفهم كأوادم بعد الخروج يتضح من خلال الحوار[١٣٦].

ولكن حين ينبئنا عن حدث هام، عن خروج سعد إلى الفدائيين، نراه يستخدم السرد القصير أولاً ثم يلجأ إلى الحوار القصير أيضاً.

«آخر ثلاثاء جاءت كعادتها، وضعت أشياءها الفقيرة واستدارت نحوي:

ـ يا ابن عمي، أريد أن أقول لك شيئاً، لقد ذهب سعد.

ـ إلى أين؟

ـ إليهم.

---

(١٣٢) المصدر نفسه، ص (٢٧٠).
(١٣٣) المصدر نفسه، ص (٣١٠).
(١٣٤) المصدر نفسه، ص (٣٢٥).
(١٣٥) المصدر نفسه، ص ٣٢٥.
(١٣٦) غسان كنفاني، الآثار الكاملة، الجزء الأول، ص (٢٥٣).

- من؟
- إلى الفدائيين»[١٣٧].

كذلك يكشف الحوار عن أفكار (أم سعد) ويحدد بوضوح موقفها من الواقع، كما يدل هذا الحوار الذي تديره (أم سعد) وهي تسأل نفسها وترد ثم ترد على سؤال الراوي، قالت:

- قد لا تعرف شيئاً عن الدالية، ولكنها شجرة معطاءة لا تحتاج إلى كثير من الماء. الماء الكثير يفسدها.. تقول: كيف؟

أنا أقول لك.. انها تأخذ ماءها من رطوبة التراب ورطوبة الهواء، ثم تعطي دون حساب.

قلت:

- «قضيب ناشف».
- «انه يبدو كذلك، ولكنه دالية»[١٣٨].

فالإيمان بالأرض وعطائها، باخضرار العود مهما كان ناشفاً في البداية، يوضح صفاتها الشخصية، التي تتبين منذ البداية.

ونتعرف على ماضي الشخصية من خلال حوارها الطويل مع الراوي»[١٣٩].

هذا الحوار المتقاطع مع السرد يعلمنا بوضوح ماضي الشخصية، هذا الماضي المرتبط بماضي الثورة الفلسطينية وليس ماضي الشخصية بالمعنى النفسي الخاص كما رأينا عند (أبو الخيزران). ودروس أم سعد التي استفادتها من الماضي تبرز لنا مثل عدم الانسياق وراء وعود الزعماء ووجوب استمرار الثورة مهما كانت الظروف.

ثم اننا نتعرف من خلال الحوار على الشخصيات الثانوية، كما حدث حين تعرفنا على شخصية (أبو سعد) من خلال حواره مع عجوز:

«وفجأة التفت رجل عجوز كان يجلس على حافة الجدار إلى أبي سعد وقال له:

- «لو هيك من الأول، ما كان صار لنا شيء».

ووافق (أبو سعد) مدهوشاً من الدموع التي رآها في عيني جاره العجوز:

- «يا ريت من الأول هيك».

وعاد، فأمسك العجوز من كتفه وأشار بذراعه الممدودة إلى وسط الساحة وقال له:

- «ترى ذلك الولد الذي يرفع المرتينة؟ انه ابني سعيد.

أتراه؟»[١٤٠].

---

(١٣٧) المصدر نفسه، ص (٢٦٠).
(١٣٨) المصدر نفسه، ص (٢٤٩).
(١٣٩) المصدر نفسه، ص (٣٠٤، ٣٠٥).
(١٤٠) المصدر نفسه، ص (٣٣٣، ٣٣٤).

ويبين الحوار التغير الذي حدث في شخصية (أبو سعد)، بعد أن عرفنا ذلك التغير من خلال السرد على لسان الراوي في أول الفصل التاسع[١٤١]، ولكننا نحسه من خلال كلمات (أبو سعد) المليئة بالفخر والاعتزاز بالحال الجديدة التي يعيشها المخيم: البنادق في أيدي الجميع - والتدريب يشمل الصغار والكبار. و (أبو سعد) يحس الزهو بابنه سعيد الذي يتدرب الآن وبابنه سعد الذي التحق بالفدائيين قبل ذلك.

والحوار يمدنا بدفقة من المشاعر الايجابية لمعايشة الشخصية بوصفها كائناً حياً نسمعه ونتمثله[١٤٢]، ففي أم سعد نعايش الشخصية بايجابية من خلال حوارها الطويل مع الراوي:

«واستدارت، ومضت إلى الشرفة فلحقت بها بخطوات بطيئة، وسألتها:

- «كيف كان المخيم اليوم؟».

وفجأة نظرت إلي، وبدت لي القصة كلها على جبينها الذي له لون التراب ثم فرشت كفيها أمامي:

- بدأت الحرب بالراديو وانتهت بالراديو، وحين انتهت قمت لأكسره، ولكن أبا سعد سحبه من تحت يدي، آه يا ابن العم! آه!».

واتكأت على حاجز الشرفة، وأخذت تنظر إلى حقول الزيتون المطلة على مدارج التلة، ثم سحبت يدها فوقها جميعاً وقالت:

- «والزيتون لا يحتاج إلى ماء أيضاً، انه يمتص ماءه عميقاً في بطن الأرض من رطوبة التراب»[١٤٣].

إن الحوار الطويل السابق يشعرنا ببساطة الشخصية، بقدرتها على التنبؤ بشحنة هائلة من الرمز الموحي.

عائد الى حيفا ١٩٦٩م

أ - الرؤيـة الفكـرية:

كانت قد مرت فترة على هزيمة ١٩٦٧م، حين احتلت الضفة الغربية من الأردن وقطاع غزة وقطاع سيناء ومنطقة الجولان، وبدأ الناس يذهبون من مناطقهم في نابلس ورام الله وجنين والقدس وبيت لحم لزيارة حيفا وعكا ويافا وغيرها من المدن المحتلة منذ ١٩٤٨م. وفي هذه الزيارة بالطبع كثير من الصور والمفارقات المحزنة، فاختار لنا كنفاني قصة رئيسية لأسرة من الطبقة الوسطى الفلسطينية، مكونة من والدين «سعيد. س» و «صفية» يذهبان إلى حيفا بعد فترة طويلة من التردد ليبحثا عن ولدهما خلدون.

والقضية التي يبحثها غسان من خلال الواقع الفلسطيني ليست جديدة في تاريخ الأدب بشكل عام.

«فلقد سبق أن صاغها كل من الشاعر الانجليزي - الامريكي ت. س اليوت والشاعر الالماني

(١٤١) المصدر نفسه، ص (٢٣١).
(١٤٢) جهاد الكبيسي، ثلاثية نجيب محفوظ، ص (١٣٢).
(١٤٣) غسان كنفاني، الآثار الكاملة، المجلد الأول، ص (٢٥٠).

برتولد بريخت مستندين إلى أسطورة قديمة ترجع إلى عهد سليمان الحكيم»[١٤٤].

والأسطورة تروي قصة الأم التي ادعت مع الأم الحقيقية أن الطفل طفلها، وعند التهديد بشطره نصفين أبت لأنها هي الأم الحقيقية[١٤٥].

ولقد طرح الشاعر ت. س. اليوت في مسرحيته «كاتم السر» القضية بشكل آخر[١٤٦].

لقد ناقش مشاعر الابن الذي انقطع عن والديه فترة طويلة من الزمن، ويجدهما أو يجد أمامه احتمال وجودهما.

إن كولبي الذي يعتقد (السيركلود) انه ابنه يجسد إحساس الابن الذي فقد مشاعره كلية تجاه والديه المفقودين، ويقول انه لو وجدهما لما أحبهما أكثر من حب أي صديقين، أما المشاعر الحقيقية للبنوة فقد فقدها تماماً»[١٤٧].

واليوت يؤكد من جديد في مسرحيته أن البنوة ليست انتماء بالدم وحده وإنما هي تربية تزرع في نفس الطفل منذ الصغر.

ويتناول برتولد بريخت في مسرحيته (دائرة الطباشير القوقازية)[١٤٨] المسألة نفسها، ليحكم حكم سليمان الحكيم، ولكن باتجاه آخر.

فالمرأتان تحتكمان إلى (ازداك) القاضي ليحكم في أمر طفل تنساه أمه الحقيقية عند هربها (زوجة الحاكم)، وتحتضنه عاملة في القصر وتربيه محتملة في ذلك أصناف العذاب، (جروَشا)، وعوضاً عن السيف يلجأ (ازداك) إلى دائرة الطباشير كي تجذب كل منهما الولد إلى صفها، وتجذب امرأة الحاكم لكن جروشا لا يطاوعها قلبها أن تجذب.

ويحكم (ازداك) حكمه إلى جانبها رغم معرفته انها ليست أم الطفل التي ولدته لكنها عنده هي الأم الحقيقية.

أما غسان كنفاني فقد أراد أن يثبت من خلال روايته أن الإنسان ليس في النهاية سوى قضية، الإنسان هو ما ينشأ عليه ويتعلمه منذ الصغر حتى بلوغه فترة الوعي والتميز والقدرة على الاختيار.

يحطم الكاتب هنا الاعتقاد الشائع عند الناس في موضوع الدم واللحم، إذ ما هو المتوقع من طفل يربى من أبوين يحبانه ويعطفان عليه ويزرعان فيه قيمهما وقيم مجتمعهما ويكتشف وجود أبوين آخرين بعد عشرين سنة؟

هل يحن الدم ويرجع إلى أبويه الأصليين؟ أم يختار الأبوين اللذين عرفهما وربياه وتعهداه منذ الصغر حتى الشباب؟

---

(١٤٤) ف. المنصور، غسان في كتبه الأحد عشر، مجلة **شؤون فلسطينية**، عدد ١٣، ص (٢٢٠).

(١٤٥) الإصحاح الثالث، **الكتاب المقدس**، دار الكتاب المقدس في العالم العربي، ص (٥٢٦).

(١٤٦) T.S. Eliot, **The Confidential Clerk**, London, Faber and Faber Limited, 1974.

(١٤٧) T.S. Eliot, **The Confidential Clerk**, P. (77).

(١٤٨) Brecht, Bertolt, **The Caucasian Chalk Circle**, England Penguin Books, 1965

المسألة الطبيعية أن يختار اللذين تعهداه، ولا علاقة للدم واللحم بالموضوع.

تنتمي شخصيات غسان في هذه الرواية إلى الطبقة الوسطى، المترددة، المتذبذبة باستمرار(١٤٩).

(سعيد. س) تشده ذكريات الماضي، ذكريات حيفا بكل ما تمثله من قيم، وإلى ولده الذي تركه فيها، لكنه في المقابل يمنع ولده خالد من الالتحاق بالمقاومة أولاً، ثم يتمنى أن يراه قد التحق بها أثناء غيابه في حيفا.

"هذا هو موقف الطبقة الفلسطينية الوسطى المتذبذبة، ربما كانت أوضح الشخصيات في تصويرها شخصية (سعيد. س)، رغم عدم وضوح الشخصية بالمعنى الانساني الكامل. واختيار غسان للطبقة الوسطى في روايته لا يعني «ارتداداً من الأم الكادحة إلى الطبقة المتوسطة تماماً كما ارتد من الواقعية النقدية في رجال في الشمس إلى تيار اللاوعي في (ما تبقى لكم)(١٥٠).

ليست المسألة في أن يتناول الكاتب الطبقات الكادحة ويعبر عنها حتى يعتبر واقعياً اشتراكياً، إذ يمكنه أن يتناول أي طبقة من طبقات المجتمع ويعبر عنها من وجهة نظر الواقعية الاشتراكية.

«إن الرواية الفكرية التي تتجاوز المرحلة النقدية، تستطيع أن تشق طريقها إلى أعماق نفوس كل النماذج والأفراد في جميع الطبقات التي لا تستطيع أن تفلت من دوامة التطور فقد برع (جوركي) في تصوير شخصية (كليم سيمجن) السلبية، وهو في قمة نضوجه الفني إلى درجة تفوق براعته في تصوير (بافل) بطل الأم العامل الاشتراكي»(١٥١).

وشخصيات الرواية لم تأخذ مداها في النمو وفي الاكتمال الإنساني، المادة الحياتية التي تعرض لها غسان خصبة وغنية، ولكن للأسف لم يعطها الجهد الكافي لاستغلال معطياتها الفنية، لكنها تبقى رواية محدودة فنياً مكتوبة على عجل، فتجنح لنقل الواقع بشكل ذهني لا يصل إلى مستوى التناول الوجداني الذي يخلق الفن الجديد(١٥٢).

إن المادة الحياتية التي تعرض لها غسان خصبة إلى حد كبير، واسعة، رحبة كان من الممكن ألا يحصرها ضمن شخصيات ذات مشكلة خاصة جداً، لا تمثل حقيقة جوهر اللحظة الفلسطينية في تلك الفترة.

إنها الرواية التي كتبت سنة ٦٩م أي بعد سنتين من الهزيمة، وبعد امتداد الثورة الفلسطينية المسلحة امتداداً خلق موضوعات غاية في التنوع، ومن المحزن أن نختصرها إلى مشكلة ضيقة هذا الضيق كما فعل غسان.

ويظهر هذا الضيق حين نقارن عمله «عائد إلى حيفا» مع «سداسية الأيام الستة»(١٥٣) لاميل حبيبي.

---

(١٤٩) حدد لينين مواصفات البرجوازية الصغيرة بأنها «العناصر المتذبذبة، والمتأرجحة، غير الثابتة، والواقفة بين بين» في **(مرض اليسارية الطفولي في الشيوعية)** المختارات، دار التقدم، موسكو، المجلد ٣، الجزء الأول، ١٩٧٦م، ص (٥٥١).

(١٥٠) علي حسين خلف، د. رضوى عاشور: الطريق إلى الخيمة الاخرى، **شؤون فلسطينية**، عدد ٧٣.

(١٥١) ابراهيم فتحي، **العالم الروائي عند نجيب محفوظ**، ص (٧٩).

(١٥٢) رضوى عاشور، **الطريق إلى الخيمة الأخرى**، ص (١٤٤).

(١٥٣) إميل حبيبي، **سداسية الأيام الستة**، روايات الهلال، يونيه ١٩٦٩م، العدد ٢٤٦.

يرسم حبيبي صورة للواقع الفلسطيني بعد سنة ٦٧م كما فعل غسان، لكنه يجعلنا نتنفس معه سعة العالم الذي يعبر عنه في ست لوحات متكاملة.

يخبرنا الكاتب تطور علاقة الناس بواقع الاحتلال، من خلال لوحاته الست، ونلمس هذا التطور بشكله الطبيعي ومن خلال نماذج بشرية مختلفة يتعرض لها.

نراها في اكتمالها الإنساني حيناً كما في اللوحة الأولى حين يتعرض لواقع مسعود الطفل وعلاقته بالحي الذي يسكن فيه، وكيف تتغير من خلال لقائه بابن عمه ونراها في لقاء العادي بالأسطوري في (أم (الروبابكيا) حيث تعبر المرأة عن الأرض وعن ضرورة البقاء عليها.

ثم تتطور العلاقة أخيراً في اللوحة السادسة (الحب في قلبي) إلى علاقة ترابط متين ما بين شهداء لينغراد ورسائل المناضلين في الأرض المحتلة.

نحس حين نقرأ عمل (حبيبي) اننا فعلاً داخل واقع غني ثري لا يمجد القيم الايجابية فحسب، بل يعبر عن جوانب مختلفة من هذا الواقع بسلبيتها وإيجابيتها.

لكنه يلتقط الايجابي ويسلط الضوء عليه بشكل لا يجعلنا نلمحه لمحاً كما حصل عند كنفاني، حين لمحنا (خالد) رمز الأمل المشرق، بل نراه واقعاً يتجسد من خلال صور عديدة، أهمها صورة الرسائل العادية المشرقة التي نلمح فيها ارادة النضال والتي يتبادلها السجناء العرب مع ذويهم.

وتتضح شخصية العدو الصهيوني بصورة أوضح من المحاولات السابقة لتجسيد الناحية الإنسانية عند العدو في الأدب الفلسطيني(١٥٤).

ولقد لمحنا العدو في معظم روايات غسان، لكن إشارته لم تتجاوز التلميح، لكنها في (عائد إلى حيفا) تتجسد بصورة واضحة.

فميريام، شخصية اسرائيلية مخدوعة، جاءت إلى اسرائيل التي تصورتها، لكنها لم تجدها أبداً كما حلمت، انها الإنسانة التي اضطهدها النازيون.

ودّت ميريام الرجوع إلى بلدها، بعد أن اتضح لها وجه الصهاينة البشع، لكن ما أقنعها بالبقاء أساساً طفلها المتبنى، ثم وجود بيت لها في حيفا.

وميريام امرأة عاطفية ـ كما يظهر في الرواية ـ تتحرك عواطفها حين ترى جرائم الصهاينة في البلد، لكن هذا لا يبرر وجودها أصلاً في بلد آخر وبيت آخر غير بيتها، ولا يبرر اشتراكها بالجريمة بشكل غير مباشر، حين تكون جزءاً من هذا الوجود الصهيوني اللاشرعي على أرض فلسطين.

يقيم (ف. المنصور) الرواية فيقول:

«إن (عائد إلى حيفا) هي بلا شك، تحفة أعمال غسان كنفاني، وأنضج أعماله الأدبية على الاطلاق. هو قد صاغ ما يمكن اعتباره وثيقة سياسية تاريخية هامة في إطار قصة سلسة الأسلوب، تعتمد على السرد المباشر»(١٥٥).

---

(١٥٤) سبق ناصر الدين النشاشيبي غسان، بسنوات، إلى كشف الأبعاد اللاإنسانية في الشخصية اليهودية، كما اشار أحمد أبو مطر في (الرواية في الأدب الفلسطيني من علم (١٩٥٠ ـ ١٩٧٥م)، ص ١٨٤.

(١٥٥) (ف. المنصور)، غسان في كتبه الاحد عشر، **شؤون فلسطينية**، عدد ١٣، ص ٢٢٠.

ولكني أخالفه في هذا كل المخالفة فلا هي تحفة ولا هي أنضج أعماله الأدبية على الاطلاق. صحيح ان الرواية سلسة الأسلوب ـ كما يقول ـ وانها تعتمد على السرد المباشر. لكن صوت كنفاني الحاد المباشر يعلو على الطابع الفني بشكل لا يحتمل التجاوز عنه. ويتمثل هذا الصوت المباشر الحاد في الحوار الخطابي الذي يدور بين (سعيد س) و (دوف).

إنه حوار فكري يوضح ما أراد غسان، مما أفقد الشخصيات طابعها الإنساني المتفرد. لقد ظهرت ذهنية مجردة لا نماذج إنسانية واقعية حية.

كما ان المباشرة لا يمكن اعتبارها ميزة من ميزات الكاتب.

«إذ أن المباشرة تجعل المنتجين محصورين في ذلك الظاهر (بحاضريته) وجزئيته، بينما (الجمالية) تجعل الفنان مرتبطاً بذلك الباطن وامتداده في الماضي وحركته إلى المستقبل، وليس معنى هذا الارتباط مفارقة (الواقع)، بل معناه عكس باطن متحرك لا عكس ظاهر واقف الواقع حركة متطورة موارة بالصاعد والمتواري»(١٥٦).

ب ـ بناء الاحداث:

لا يختار الكاتب لروايته بناءاً تجريبياً هذه المرة، انه يختار البناء الكلاسيكي للرواية.

«لقد اختار غسان لروايته بناءاً تقليدياً يبدأ بالموقف فتطور الحدث ثم اكتشاف يؤدي إلى تغير فالنهاية، والكل مترابط في بناء عضوي قوامه حبكة أساسية وأخرى فرعية. ان غسان باختصار يختار الكلاسيكي كما قدمه وشرحه لنا أرسطو قبل ألفي عام في كتابه «الشعر» ولكن البناء وحده لا يخلق عملاً فنياً جيداً»(١٥٧).

والموقف الذي تبدأ به الرواية هو وصول (سعيد. س) و (صفية) إلى مشارف حيفا ـــ تطور الحدث يجعلنا نصاحب الرجل وزوجته إلى بيتها القديم الذي تركاه من عشرين سنة ـــ اكتشاف ان ابنهما الذي حلما بلقائه انكرهما وانه ليس خلدون الفلسطيني بل دوف اليهودي الذي رباه أبوان يهوديان ـــ تغير يؤدي إلى تمني (سعيد. س) ذهاب ابنه إلى الفدائيين.

أما الحبكة الفرعية التي تعترض الحبكة الأساسية فقد جاءت لتعمقها: تلك هي قصة فارس اللبدة، وفارس اللبدة عربي من يافا، فوجىء عند رجوعه إلى يافا أن الذي يسكن بيته ليس صهيونياً بل عربياً مثله، أخذ فارس صورة أخيه الشهيد (الذي طالما حلم باستردادها) وعاد إلى رام الله، لكنه ارتد وعاد ومعه الصورة ليسلمها للرجل الذي أحس انها باتت من حقه وليس من حق صاحبها الأصلي.

إن البيت للرجل الذي صانه ودافع عنه وبقي فيه وليس للذي تركه وحلم به دون أن يعمل على استرداده.

ج ـ الشخصيات:

الشخصيات المترددة أساس رواية (عائد إلى حيفا).

(سعيد. س) و (صفية) شخصيتان متوازيتان، هاربتان من ذكريات الماضي الذي لاحقهما فترة

---

(١٥٦) عبد المنعم تليمة، **مداخل إلى علم الجمال الادبي**، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة ١٩٧٨م، ص ٤٤.

(١٥٧) رضوى عاشور، **الطريق إلى الخيمة الاخرى**، ص (١٤٤، ١٤٥).

طويلة، عشرين سنة.

(خالد) شخصية مقابلة للشخصيتين، لا نلمح سوى طيفها، ولا نتعرف عليها سوى من خلال (سعيد. س) وبشكل عابر.

ولا نلمس رسماً دقيقاً للشخصية في هذه الرواية.

تقدم إلينا شخصية (سعيد. س) من خلال الحدث. وصول الزوجين إلى مشارف حيفا. ثم نعرف آراء الشخصية من خلال حوارها مع (صفية).

ونعيد ترتيب الأحداث من خلال (الفلاش باك) الذي يكشف لنا عن عمق ارتباط الشخصيات بماضيها، ويكشف عن شدة خصوصية هذه الشخصيات.

وخصوصية الشخصيات تظهر في هذا الوضع المعقد الذي جاء ليشكل أساس ظاهرة غير جوهرية، يبحثها الكاتب ويعطينا آراءه تجاهها.

مشكلة ترك الزوجين لطفلهما الرضيع أثناء سقوط حيفا، وموقفهما تجاه هذه المشكلة الخاصة بعد رجوعهما مهزومين إلى البلد، بعد عشرين سنة.

نحن لا نعرف عن (سعيد. س) و (صفية) و (دوف) إلا من خلال الحوار الذي يشكل ملامح خارجية لا تقربنا إلى الشخصية بعمق.

نعرف عن (سعيد. س) انه من البرجوازية المتوسطة الفلسطينية، التي لا يشدها إلى الماضي سوى ذكريات جميلة تلتصق بها ولا تدفعها نحو العمل.

وهذا ما يفسر موقف (سعيد. س) من ولده (خالد) حين منعه من الالتحاق بالفدائيين. وشخصيته المترددة تظهر لحظة مواجهته مع ماضيه، حيث تتضح مسؤوليته. وبعد أن كان ذاهباً إلى حيفا مع زوجته، كي يبحث عن ابنه لم يعد متأكداً من صحة ما فعل.

يتضح له ذلك من خلال حواره مع (دوف) الصهيوني، الذي لم يعد خلدون (ابنه).

- «إن الإنسان هو قضية؟».
- «بالضبط».
- «إذن لماذا جئت تبحث عني؟».
- «لست أدري، ربما لانني لم أكن أعرف ذلك، أوكي أتأكد منه أكثر، لست أدري، على أي حال لماذا لا تكمل؟»(١٥٨).

لم يعد (سعيد. س) متأكداً من صحة ما آمن به طوال عشرين سنة لحظة ارتطامه بالحقيقية أمامه. لكنه لا يستمر في تردده. بل يحصل التحول في شخصيته بعد ذلك. مع اننا لا نحس ان هذا التحول متسق مع طبيعة الشخصية، ولا نحس أنه قد أخذ مداه في التفاعل بين الشخصية وذاتها من الداخل.

صحيح ان زعزعة أفكار (سعيد. س) طبيعية جداً ومتسقة مع الحدث لكن التحول الكامل من

(١٥٨) غسان كنفاني، **الآثار الكاملة**، الرواية، ص ٤٠١.

موقف إلى آخر يفرض فرضاً على الرواية مما يؤكد ذهنية الشخصيات. ويظهر التحول من خلال حوار ما بين (دوف) و (سعيد. س):

«- انني في قوات الاحتياطي الآن، لم يقدر لي خوض معركة مباشرة إلى الآن لأصف لك شعوري، ولكن ربما في المستقبل أستطيع أن أؤكد لك مجدداً ما سأقوله الآن، انني أنتمي إلى هنا وهذه السيدة هي أمي، وانتما لا أعرفكما ولا أشعر إزاءكما بأي شعور خاص».

- «لا حاجة لتصف لي شعورك فيما بعد، فقد تكون معركتك الأولى مع فدائي اسمه «خالد» وخالد هو ابني، أرجو أن تلاحظ انني لم أقل انه أخوك، فالإنسان كما قلت قضية، وفي الأسبوع الماضي التحق خالد بالفدائيين.. أتعرف لماذا أسميناه خالد ولم نسمه خلدون؟ لأننا كنا نتوقع العثور عليك، ولو بعد عشرين سنة، لكن ذلك لم يحدث، لم نعثر عليك، ولا أعتقد اننا سنعثر عليك»[١٥٩].

خالد في الرواية، لا يقدم إلينا إلا من خلال (سعيد. س) الشخصية المترددة. نلمح ما يوحي إلى هوية الشخصية واتجاهها، مما يؤكد أنه مجرد فكرة.

«الوطن عند خالد هو المستقبل، عشرات الألوف مثل خالد لا تستوقفهم الدموع المغلولة لرجال يبحثون في أغوار هزائمهم عن حطام الدروع وتفل الزهور، وهم إنما ينظرون للمستقبل، ولذلك هم يصححون أخطاءهم وأخطاء العالم كله»[١٦٠].

يظهر خالد كاتجاه هنا كي يبرز تردد وسلبية (سعيد. س) و (صفية).

هـ - السـرد:

في الرواية يستخدم الكاتب وجهة نظر الراوي بالتوالي مع منظور الشخصية الذاتي. تبدأ (عائد إلى حيفا) من منظور ذاتي خارجي، نصاحب فيه (سعيد. س) و (صفية) إلى مشارف حيفا، ونتعرف منه على سبب رحلته إليها. ونتابعه وهو يستحضر الماضي.

«ولأول مرة منذ عشرين سنة تذكر ما حدث بالتفصيل، وكأنه يعيش مرة أخرى. صباح الأربعاء، ٢١ نيسان، عام ١٩٤٨م. كانت حيفا مدينة لا تتوقع شيئاً، رغم انها كانت محكومة بتوتر غامض»[١٦١].

ومن خلال منظور الشخصية الذاتي الأولى، ننتقل إلى منظور الشخصية الذاتي الثانية (صفية) ونتعرف من خلال منظورها الذاتي على الماضي الذي عاشته بمرارة.

«كانت - كما قالت له أكثر من مرة في السنوات الماضية - تفكر به، وحين دوى الرصاص وانطلق الناس يقولون ان الانكليز واليهود أخذوا يكتسحون حيفا، راودها خوف يائس»[١٦٢].

ونعود إلى (سعيد. س) ونستعيد معه الأحداث الماضية تذكراً مرة أخرى، مما يجعلنا نربط ما

---

(١٥٩) المصدر نفسه، ص ٤٠٢.
(١٦٠) المصدر نفسه، ص (٤١٢).
(١٦١) غسان كنفاني، **الآثار الكاملة**، الجزء الأول، ص (٣٤٦).
(١٦٢) المصدر نفسه، ص (٣٥٣).

بين الأحداث التي يذكرها والأحداث التي تذكرهـا زوجته (صفيـة) ويساعـدنا في فهم وجهـة نظر الشخصيتين من الماضي.

وننتقل إلى منظور موضوعي داخلي (الرؤية من الوراء) حيث يتحـدث الراوي، ونعيد تـرتيب الأمور من جديد.

«الآن، بعد ساعتين من حديث متقطع، يمكن إعادة ترتيب الأمور من جديد»[١٦٣].

هذا التدخل الواضح من الراوي لإعادة ترتيب الأحداث يجعلنا عـلى معرفـة أعمق بأحـوال الشخصية الداخلية والخارجية معاً.

ومن خلال منظور الراوي يتداخل منظور ذاتي لشخصية جديدة هي (افرات كوشن) ومن خلاله ننتقل إلى منظور ذاتي آخر، منظور (ميريام) زوجة افرات كوشن.

ونرجع إلى الراوي الذي يتدخل كي يرتب الأحداث والتاريخ والتواريخ، ومنه إلى (سعيد. س) وتنتهي الرواية كما بدأت بمنظور الشخصية نفسها.

منظور ذاتي خارجي (سعيد) ـــ منظور ذاتي (صفيـة) ـــ منظور ذاتي (سعيـد) ـــ منظور موضوعي (الراوي) ـــ منظور ذاتي (افرات كوشن) ـــ منظور ذاتي (ميريام) ـــ منظور موضـوعي داخلي (الراوي) ـــ منظور ذاتي (سعيد. س).

أما الإيقاع في السرد فنجد أنه بطيء في بداية الرواية ثم يتسارع نحو نهايتها. ذلك لأن السرد في البداية مرتبط بمنظور كل من (سعيد. س) و (صفية) الذاتي. ثم منظور الراوي. مما يجعل الاحاطة بأحوال الشخصيات من خلال استخدام الذاكرة أولاً. ووجهة نظر الراوي ثانياً هو الأساس في أول الرواية.

وحين يتصل الماضي (الذي وقفنا عنده طويلاً مع الشخصيات مع الحاضر يـأخذ الايقـاع في الإسراع، ويرتبط هذا الاسراع أيضاً بظهور (دوف) أو (خلدون) ذلك ان جريان الحدث مرتبط ارتباطاً وثيقاً بالموقف المنتظر من خلدون.

لقد جاء كل من (سعيد. س) و (صفية) كي يريا ولدهما ويعرفا موقفه منهما، وعندما التقت الأطراف سوياً واتضح موقف (دوف) اقترب الحدث من النهاية بسرعة. حدد (خلدون) أو (دوف) موقفه من الأبوين اللذين تعهداه منذ الصغر وهما (افرات كوشن)المتوفى و(ميريام)، ولم يعد هناك مبرر لبقاء الوالدين الأصليين (سعيد. س) و (صفية) مما يحتم عودتهما إلى حيفا، هذه العودة التي بهـا تنتهي الرواية.

و ـ الـوصـف:

في (عائد إلى حيفا) نلمح الارتباط بين الطبيعة والحالة النفسية في الوصف لمحاً. حـين يصف الكاتب هروب (سعيد. س) و (صفية) إلى الميناء:

«كانت السماء تتدفق بأصوات رصاص وقنابل وقصف بعيد وقريب، وكـأنما هـذه الأصوات

(١٦٣) المصدر نفسه، ص (٢٧١).

نفسها كانت تدفعهم نحو الميناء»(١٦٤).

وحين تندفع صفية للبحث عن زوجها يجرها السيل الذي لا ينتهي من الناس:

«يمر حولها ويتدافع على جانبي كتفيها وكأنها شجرة انبثقت فجأة في مجرى سيل هـائل من الماء»(١٦٥).

ان اندفاعها هنا يمتزج مع اندفاع الماء.

ولكن قلة اهتمام الروائي بالوصف في هذه الرواية عائد إلى طبيعة الرواية التي تهتم أول ما تهتم بالأفكار والحوار، كما ان ضيق الرقعة المكانية في الرواية وعدم تنوعها يقربها من مسرح الأفكار إلى حد كبير.

وحين يصف الكاتب شخصياته في الرواية فهو يكتفي بالقليل الموحي: حين يصف افرات كوشن يقول:

«رجل عجوز له وجه يشبه الدجاجة»(١٦٦).

وحين يصف (دوف) يكتفي بالقول:

«الرجل الطويل القامة»(١٦٧).

هذا الوصف القليل المكثف ينسجم مع الشخصيات التي تعبر عن أفكار أكثر مما تعبر عن ملامح إنسانية لها وجودها الحي لأنها في الواقع حملة فكرة ليس غير.

وهو حين يصف الأشياء ينتقي ـ كما عهدناه ـ ولا يفصل.

حين يصف المنزل الذي يقصداه (سعيد. س) و (صفية) يصفه مرتبطاً بذكريات الاثنين عنه، مكتفياً بما يوحي:

«بدآ يصعدان، دون أن يترك لنفسه أو لها فرصة النظر إلى الأشياء الصغيرة التي كـان يعرف انها ستخضه وتفقده اتزانه: الجرس، ولاقطة الباب النحاسية، وخربشات أقلام الرصاص على الحائط، وصندوق الكهرباء، والدرجة الرابعة المكسورة من وسطها، وحاجز السلم المقوس الناعم الذي تنزلق عليه الكف، وشبابيك المصاطب ذات الحديد المتصالب»(١٦٨).

ز ـ الحـــوار (الديالوج):

يستخدم الكاتب في الرواية الحوار القصير كي يكشف لنا مسار الحـدث. حين يذهب (سعيد س) و (صفية) الى بيتهما، يستخدم الكاتب سرداً مطولا يصف فيه سير الحدث ثم يقطع السرد الطويل الذي يتخلله الوصف بالحوار القصير الذي يجعلنا نتابع الحدث:

(١٦٤) غسان كنفاني، الآثار الكاملة، الجزء الأول، ص (٣٥١).
(١٦٥) المصدر نفسه، ص (٣٥٤).
(١٦٦) المصدر نفسه، ص (٣٧١).
(١٦٧) المصدر نفسه، ص (٣٩٧).
(١٦٨) المصدر نفسه، ص (٣٦٢).

«وضع اصبعه على الجرس وهو يقول بصوت خافت لصفية:

- «غيروا الجرس».

وسكت قليلاً وتابع:

- «والاسم طبعاً»[١٦٩].

إن هذا الاستخدام للحوار بعد السرد الطويل يقطع رتابة السرد ويضفي حيوية عليه، ثم انه يكشف ظاهر الشخصية وما تفكر فيه.

ويكشف الحوار في الرواية عن أحوال الشخصيات الرئيسية والثانوية، ويجعلنا نتعرف عليها، ماضيها، أفكارها، وضعها.

حين سافر (سعيد. س) وزوجته (صفية) إلى حيفا، بعد عشرين عـاماً، نعرف من خلال الحوار بينهما الذي يتقاطع مع السرد أفكار الشخصية الرئيسية (سعيد س):

«قالت فجأة:

- «لم أكن أتصور أبداً أنني سأراها مرة أخرى».

وقال:

- «وأنت ترينها، انهم يرونها لك».

وعندها فقط فقدت أعصابها، كان ذلك يحدث للمرة الأولى، وصاحت فجأة:

- «ما هذه الفلسفة التي لم تكف عنها طوال النهار؟

الأبواب والرؤيا وأمور أخرى، ماذا حدث لك؟».

- «ماذا حدث لي؟».

قالها لنفسه وهو يرتجف، ولكنه تحكم بأعصابه وعاد يقول بهدوء:

- «لقد فتحوا الحدود فور أن أنهوا الاحتلال فجأة وفوراً، لم يحدث ذلك في أي حرب في التاريخ، أتعرفين الشيء الفاجع الذي حدث في نيسان ١٩٤٨م، والآن، بعد هذا؟ لسواد عينيك وعيني لا. ذلك جزء من الحرب. انهم يقولون لنا: تفضلوا كيف اننا احسن منكم واكثر رقياً. عليكم أن تقبلوا أن تكونوا خدماً لنا، معجبين بنا.. ولكن رأيت بنفسك: لم يتغير شيء.. كان بوسعنا أن نجعلها أحسن بكثير..»[١٧٠].

ومن خلال الحوار بين (صفية) و (ميريام) نتعرف على ماضي الشخصية الثانويـة (ميريـام)، وأحوالها:

- «من أين جئت؟».

---

(١٦٩) غسان كنفاني، الآثار الكاملة، الجزء الاول، ص (٣٦٣).

(١٧٠) المصدر نفسه، ص ٣٤٣، ٣٤٤.

- «من بولونيا».
- «متى؟».
- «في سنة ١٩٤٨م».
- «متى بالضبط؟».
- «أول آذار، ١٩٤٨م»[١٧١].

ويكشف الحوار بين (ميريام) وزوجها «افرات كوشن» مشاعرها الخفية تجاه الصهاينة:

«قالت زوجته: «كان ذلك طفلاً عربياً ميتاً، وقد رأيته، مكسواً بالدم».

وأخذها زوجها إلى الرصيف الآخر وسألها:

- «كيف عرفت انه طفل عربي؟».

- «ألم تر كيف القوه في الشاحنة كأنه حطبة؟ لو كان يهودياً لما فعلوا ذلك»[١٧٢].

يبين هذا الحوار جانباً آخر في شخصية (ميريام) لا يتكشف من خلال السرد وحده. انها ليست شخصية أحادية الجانب تتصرف بشكل أعمى، هي تكتشف من خلال هذا الموقف وغيره زيف ادعاء الصهاينة بحقهم وزيف ادعائهم بإنسانية مواقفهم، مما يجعلنا نلم ببعد من أبعاد الشخصية هام وأساسي.

---

(١٧١) المصدر نفسه، ص ٣٦٧.

(١٧٢) المصدر نفسه، ص ٣٧٨.

الفصل الثاني

ـ روايـات غـير مكتملة ـ

العاشق:

أ ـ الرؤية الفكريـة:

نشرت الرواية بعد استشهاد غسان.

ومما يدعو للدهشة ان الرواية كانت قد كتبت بدايتها عام ١٩٦٦م، هذا يعني ان غسأن قد تركها وكتب بعدها رواياته المكتملة: (أم سعد)، (عائد إلى حيفا).

لماذا لم يكمل غسان روايته؟

لقد أراد أن يصور واقع أمة من خلال تقديم مجموعة من الأحداث لا مجرد حدث واحد، وهذا هو الأسلوب الملحمي الذي اتبعه بصورة واضحة فيما بعد في روايته (أم سعد).

إنه يقدم لنا صورة الإنسان الكادح الفلسطيني الذي يشكل مادة الثورة ومستقبلها، والذي شارك في الكفاح طيلة الثلاثينات.

عبد الكريم، قاسم، السجين رقم (٣٦٢)، حسنين.

هو ليس شخصاً فحسب بل نمطاً استثنائياً.

تبدأ الرواية بسرد تقليدي من الراوي يختلط مع تيار وعي قاسم.

وقاسم كان يعمل بصمت عند الشيخ سليمان، كبير الغبسية، لا يعرفه ولا ينتبه لوجوده أحد، حتى حصلت حادثة غريبة:

لقد داس قاسم على الرماد الذي تخلف من نار ليلة ماضية، واشتعلت النار في قدميه. ومع ذلك فلم يهتز أو يتأثر، كان يسير بهدوء وثبات فوق النار. وشهرته الحادثة فجأة بين الناس، تناقلوا حكايته مع النار، حتى إن أستاذ المدرسة الذي سمع الحكاية قرر أن هذه الحكاية لا تحدث إلا لعاشق.

«إن نار العشق التي تكويه من الداخل أشد حرارة من النار التي داس عليها، ولذلك لم يحس بها، انه عاشق»[1].

هكذا غاب اسمه مرة أخرى، وظهر باسم رمزي جديد، العاشق.

والعاشق هو وحده الذي يتحمل النار المشتعلة تحت قدميه دون أن يتأوه، يتحمل في سبيل عشقه ما لم يتحمله البشر.

يتحمل أن يسير دون اسم، مطارداً، ملاحقاً، غير عابىء ببيت أو عيش في سبيل محبوبة.

«انه نوع من الرجال ينبت فجأة أمامك، فإذا بك غير قادر على نسيانه»[2].

---

(١) غسان كنفاني، **الآثار الكاملة**، المجلد الأول، ص (٤٢٨).

اكتشف أمره حين ذهب إلى الحسبة ومعه الخضار، حوصر وأطبقت عليه الأيدي. وكان الكابتن بلاك يقف مزهواً بالانتصار على قاسم.

والكابتن بلاك هو الذي تعب تعباً شديداً مع قاسم، عبد الكريم، العاشق، وكانت أمنيته الكبيرة أن يقبض عليه، وأخيراً تحققت الأمنية.

هو طرف الصراع الذي يمثل سلطة الاحتلال البريطاني والاقطاع الفلسطيني، الذي يحاربهما العاشق (طرف الصراع الأول) يقول عبدالرحمن بسيسو:

«العاشق هو الطرف الأول في الصراع .هو البطل الملحمي الذي أراده غسان ليدل على الثوار الفلسطينيين الأوائل، بعشقهم للأرض، ونضالهم من أجلها، ويتمثل الطرف الثاني في الكابتن بلاك الذي يمثل سلطة الاحتلال البريطاني وفي الاقطاع الفلسطيني، وهما الطرف الذي يكافحه العاشق، قومياً وطبقياً»[٣].

والعلاقة التي تربط بين الطرفين (وحدة وصراع الاضداد):

العاشق والكابتن بلاك وجود كل منهما شرط لوجود الآخر، فلولا الاحتلال البريطاني (الممثل بالكابتن بلاك) لما وجدت المقاومة الفلسطينية الممثلة بـ (العاشق)، لكن هذه الوحدة شرطية، مؤقتة، عابرة، أما الصراع فهو الدائم المطلق[٤].

لذا فإن الأساس هو صراع الأضداد حتى يحل التناقض الذي تخلقه الوحدة ويقلب الوضع في اتجاهه الصحيح[٥].

ويتحول قاسم إلى رمز، وتتضح أبعاد شخصية عبد الكريم الرمزية حين يقول الراوي:

«اللحظة المناسبة التي ولد فيها قاسم من جديد في طول الجليل وعرضه بعد غياب طويل، كالمد عاد فجأة فإذا به يملأ الجرود مرة أخرى، من الجرمق إلى ترشيحا إلى جدين إلى عكا. طار الغبار عن خيوط غير مرئية، وربطها الناس باعتناء شبكة من الأساطير، كانت مجرد أحداث لا يكترث بها أحد، وفي اللحظة التي أغلق فيها الباب الحديدي في سجن عكا على قاسم، أو عبد الكريم، أو العاشق أو السجين رقم (٣٦٢). انفتحت المصاريع عنه في القرى التي كانت تتواصل كالشريط البائس الخجول من صفد إلى عكا، صار فجأة موجوداً لحماً ودماً حين غاب»[٦].

حار الكثيرون في أمر العاشق حيرة كبيرة: الشيخ سلمان، الكابتن بلاك، الحاج عباس.

---

(٢) المصدر نفسه، ص (٤٣٠).

(٣) عبد الرحمن بسيسو، **المأثورات الشعبية وأثرها في البناء الفني للرواية الفلسطينية**، رسالة ماجستير، إشراف د. جابر عصفور، ١٩٨٠م.

(٤) قال لينين: «وحدة الأضداد مشروطة، مؤقتة، انتقالية، نسبية، وصراع الأضداد مطلق» ـ موريس كورنفورث، **مدخل إلى المادية الجدلية**، دراسات فلسفية، ترجمة محمد مستجير مصطفى، ط ٢، دار الفارابي، ١٩٨٠م، ص (١٢٤).

(٥) موريس كورنفورت، **مدخل إلى المادية الجدلية**، ترجمة محمد مستجير مصطفى، ط ٢، دار الفارابي، ١٩٨٠م، ص (١٢٤).

(٦) غسان كنفاني، **الآثار الكاملة**، المجلد الأول، ص (٤٣٠).

الشيخ سلمان عرف العاشق باسم قاسم، والكابتن بلاك عرفه بأسماء كثيرة والحاج عباس عرفه باسم حسنين وآواه وجعله يعمل عنده، واعداً إياه بالزواج من ابنته المتبناة (زينب).

لكن (حسنين)، (العاشق)، (عبد الكريم)، (قاسم)، السجين رقم (٣٦٢)، إنسان لا يمكن أن يهدأ أو يركن إلى بيت أو يعيش مستقراً كما يعيش الكثيرون. انه عاشق أولاً، ونار العشق تكويه، لذا فهو يشارك في النضال في فترة هامة من تاريخ الشعب الفلسطيني، فترة الثلاثينات.

يؤرخ غسان بهذه الرواية للثورة الفلسطينية منذ بداياتها بأسلوب روائي راق. كما انه يتنبأ حتمية استمرارها، وهذه ميزة بالغة الأهمية للرواية إذ أن الفن الصادق يشد من اللحظة ما ترهص به من مستقبل فينبىء ويتنبأ(٧).

كتبت الرواية ١٩٦٦م، أي عاماً قبل هزيمة ١٩٦٧م، وهذا ما يعطيها قيمة كبيرة أيضاً، ويجعل السؤال أكبر: لماذا لم يكمل غسان روايته؟

لقد رأى غسان عوامل النمو الجنينية في شعبه، ولم تتوقف رؤيته عند عوامل الانحلال والهزيمة، لكنه مع ذلك، توقف عند هذا.

لم يستطع أن يرى البدايات الجنينية في تطورها، أكثر من ذلك، فوقف عند البدايات. لهذا لم يكمل روايته.

بداية المسائل واضحة في ذهنه، لكن تطورها الحتمي غير واضح، وهذا هو منهج الواقعية النقدية، ووقوفها عند هذه الرؤية هو عين قصورها.

لأن الواقعية النقدية كما يقول فيشر، أو الأدب والفن البرجوازي في مجموعة «يتضمن نقداً للواقع الاجتماعي المحيط بالفنان». أما الواقعية الاشتراكية، وبعبارة أوسع الأدب والفن الاشتراكي في مجموعة، فتتضمن الموافقة الأساسية من جانب الكاتب أو الفنان على أهداف الطبقات العاملة والعالم الاشتراكي المناهض، والفارق هنا هو فارق في الموقف لا في الأسلوب فحسب»(٨).

ب ـ الشخصيات:

العاشق يمثل الجماهير الكادحة التي شكلت مادة الثورة وجسمها الأساسي منذ ثورة ١٩٣٦م حتى يومنا هذا.

وتقدم إلينا الشخصية من خلال الراوي، لنلمح منذ البداية نمطية الشخصية.

يروي الشيخ سليمان عن قاسم ما يعطي انطباعاً غير عادي عن الشخصية، لقد رأى الشيخ سلمان قاسماً يدوس على النار بهدوء وثبات، والشرر يتطاير من تحت قدميه الحافيتين وهو يغوص في حقل الرماد الواسع.

هذه الإشارة إلى ارتباط قاسم بالنار، وما يعنيه اللهب من ارتباط بالثورة، كان عميق الدلالة بالنسبة للشخصية.

---

(٧) عبد المنعم تليمة، **مدخل إلى علم الجمال الأدبي**، ص (٤٥).
(٨) آرنست فيشر، **ضرورة الفن**، ص (١٤٠).

وحين يكشف أمره عند الشيخ سلمان، ويقبض عليه، ويغلق باب الزنزانة الحديدي عليه، تنفتح المصاريع عنه في كل القرى.

تتضح شخصيته ـ كما نرى ـ حين يقبض عليه، انه ليس قاسم، هو عبد الكريم كما يعرفه الكابتن بلاك، وهو السجين رقم «٣٦٢» كما تعرفه الزنزانة التي سجن فيها، وهو حسنين كما يعرفه الحاج عباس وزينب.

انه الرقم الذي لا يهتم باسمه، بل يمثل أسماء عديدة من أبناء الشعب الفلسطيني، وهنا تكمن بطولته، بطولة الإنسان العادي الذي يسعى لتغيير واقعه.

إن الأسماء العديدية للشخصية لها دلالتها الخاصة، حيث ان كل اسم له معنى جاء اختياره معبراً عن جانب من جوانب العاشق، و «قاسم» بالتحديد يذكرنا رأساً بالقائد الفلسطيني الشهيد عز الدين القسام الذي فجّر ثورة ١٩٣٦م المسلحة بالجبال وأطلق صيحته «موتوا شهداء».

كما ان للأسماء دلالتها العامة حيث انها تدل على ديمومة الثورة وتجددها، رغم تغير الشخصيات.

الثورة لا تتوقف لاعتقال أو استشهاد مناضليها، ان سجن العدو مناضلاً فالشعب يقدم ألف مناضل، وان استشهد مناضل فالأرض تنبت ألف مناضل.

«انك كي تلقي القبض على عبد الكريم عليك أولاً أن تلقي القبض على الأرض»(٩).

ويرتبط العاشق طيلة القصة بالفرس ارتباطاً وثيقاً، وتتعدد أسماؤها، مما يدل على ارتباط الثائر بما تمثله الفرس من قيم أصلية، إذ أنها تشكل ملاذاً للثائر ووسيلة معينة، كما انها تشكل حماية له وقت الخطر.

«إن أقدار الخيل مثل اقدار الرجال، أفي ذلك أيما شك؟ ومثل أقدار الرجال تتلاقى أقدار الخيل في البراري، وتحت جبال الليل، ولولا ذلك لما لاقيت الهيجا، ولما كان بوسعي أن أكمل فراري من الطيرة»(١٠).

العاشق يطمئن إلى الفرس يحدثها ويجعلها كاتمة سره، مما يقربها من كل ما هو معطاء وخصب يقربها من المرأة، الشجرة، رمز الاخضرار والتجديد والعطاء.

«من أي أرض جئت يا أصيلة، يا امرأة، يا شجرة؟»(١١).

ورغم ارتباط الخيل بالرجال فإنها تساعده على الهرب وتختفي حين يمكن أن يكشفه وجودها معه، كما حصل مع «ريح»، حين نفذ القرار الذي اتفق عليه مع العاشق في أن يفترقا خوف أن يكشف أحدهما الآخر.

---

(٩) غسان كنفاني، **الآثار الكاملة**، المجلد الاول، ص (٤٤٧).
(١٠) المصدر نفسه، ص (٤٦٠).
(١١) المصدر نفسه، ص (٤٦٢).

ج ـ السـرد:

(في العاشق)[١٢] يتداخل في الرواية المنظور الموضوعي الداخلي بالمنظور الذاتي (الرواية مع) بشكل واضح ودون حدود كبيرة بين هذا وذاك.

تبتدىء الرواية بمنظور موضوعي داخلي (الرواية من الوراء) حيث ينبئنا الراوي بدخول قاسم إلى الغبسية، ونعرف منذ البداية أن في دخوله غرابة وأن هناك شيئاً غير طبيعي.

«في البدء لم يعرف أحد في الغبسية كيف جاء قاسم إليها وسكن فيها، دخلها ذات يوم كما تدخلها الريح القادمة من الجبل وصار لتوه شيئاً من أشيائها الصغيرة، ولكنه لم يستطع أبداً أن يكون من ناسها، ويبدو أنه هو ذاته لم يكن راغباً أن يصبح كذلك»[١٣].

ويتقاطع هذا المنظور من منظور ذاتي للشيخ سلمان ومع منظور قاسم الذاتي ليعود إلى المنظور الموضوعي للراوي.

هذا المنظور الذي يستخدمه غسان في معظم رواياته ليعيد ترتيب الأحداث ويضع القارىء في صورة الحدث بشكل واضح.

ويستخدم الكاتب المنظور الموضوعي والذاتي على التوالي والتداخل في هذه الرواية، ولا شك ان التلاحم والتوافق بين مستويات المنظور المختلفة من العناصر الأساسية التي تضفي على العمل تماسكاً ورصانة[١٤]. ويتوالى نوعا المنظور على هذا النحو:

منظور موضوعي (الراوي) ـــ ذاتي (الشيخ) ـــ ذاتي (قاسم) ـــ ذاتي (الشيخ) ـــ ذاتي (قاسم) ـــ موضوعي (الراوي) ـــ ذاتي (قاسم)ـــ موضوعي (الراوي) ـــ ذاتي (الشيخ) ـــ موضوعي (الراوي) ـــ ذاتي (قاسم) ـــ موضوعي (الراوي) ـــ موضوعي (الراوي) ـــ ذاتي (قاسم) ـــ موضوعي (الراوي) ـــ ذاتي (قاسم) ـــ ذاتي (بلاك) ـــ ذاتي (الحاج عباس) ـــ ذاتي (قاسم) ـــ ذاتي (عباس) ـــ ذاتي (قاسم) ـــ ذاتي (الرئيس) ـــ ذاتي (عباس) ـــ ذاتي (قاسم).

لا نحس الانتقال التعسفي من المنظور إلى المنظور، إنما يتم في حركة انسيابية متقنة، ويتم الانتقال من خلال الفكرة الرئيسية التي تتضح من خلال استخدام منظور كل من الشخصيات بشكل منسجم.

في بداية الرواية وفي الفصل الأول: يريد الراوي أن يشعرنا أن دخول قاسم إلى الغبسية كان غريباً وليس عادياً وان وراءه سر كبير ما، أراد أن يشعرنا برمزية الشخصية لذلك فإن المنظور ينتقل من موضوعي إلى ذاتي بشكل انسيابي بحيث تتضح لنا الفكرة التي أرادها المؤلف.

كذلك ينتقل المنظور في بعض الأحيان من خلال النظر.

يبدأ الراوي بمنظوره الموضوعي الذي ينتقل من خلال النظر إلى منظور الشيخ سلمان. ينظر

---

(١٢) هناك محظور أساسي بالنسبة للرواية، هو كون الرواية غير مكتملة.

(١٣) غسان كنفاني، **الآثار الكاملة**، المجلد الأول، ص (٤٢١).

(١٤) سيزا أحمد قاسم، **الواقعية الفرنسية والرواية العربية في مصر**، ص (٢٣٨).

قاسم إلى قدميه وقد رفعها قليلاً إلى فوق فينتقل المنظور إلى الشيخ سلمان. ينظر الشيخ سلمان إلى النار فينتقل المنظور إلى قاسم.

ينظر الشيخ سلمان وقاسم إلى بعضهما فينتقل المنظور إلى الشيخ سلمان.

ينظر الشيخ سلمان إلى ابريق القهوة فينتقل المنظور إلى قاسم.

وفي الفصل الثاني:

عندما تلتقي أبصار الرئيس مع العاشق ينتقل المنظور من الراوي إلى الرئيس. وحينما استدار الرئيس وقاسم وذهبا لالقاء نظرة على الحمير انتقل المنظور إلى الراوي، وحين نظرت الحمير باحثة عن اتجاه ما انتقل المنظور إلى قاسم.

ونلاحظ ان الفصل الثاني والثالث قد بدآ وانتهيا بمنظور موضوعي خارجي. وعندما يبدأ الفصل وينتهي بمنظور موضوعي خارجي، يسمى اوسبنسكي هذا الاستخدام للمنظور الموضوعي «بنية الاطار» حيث ان المنظور الموضوعي يلعب دور الاطار الذي يحيط باللوحة، فيحيط بالنص كما يحيط الاطار باللوحة فإذا انتقل النظر إلى اللوحة ليتأملها تلاشى الاطار واختفى وظهرت اللوحة[١٥].

د ـ الوصف:

في الرواية نجد وجوداً محدوداً للارتباط الذي لمسناه في روايات أخرى ما بين الطبيعة والحالة النفسية للإنسان.

«كانت السماء جداراً عالياً من البلّور النقي بارداً وبعيداً وكان الفضاء يشبه الدخان، وراء البيت سمعت صهيلاً صغيراً وصوتاً زاجراً ثم رأيت رجلاً يطل من وراء الجدار مع الفرس»[١٦].

حالة الطبيعة هنا تنبىء بما يمكن أن يطل وراءهما، ان مجيء قاسم ليس مجيئاً عادياً، لقد أحس الشيخ سلمان ان قاسم شخصاً غير عادي وأن قدومه ليس عادياً أيضاً وهذا ما نحسه من حال الطبيعة في نفس اللحظة.

وحين يصف غسان (العاشق) تظهر لنا ملامحه الرمزية كما رأينا في (أم سعد) حيث يلتقط الرئيسي والجوهري في شخصية العاشق ويعبر عنها من خلال الوصف المكثف دون أن نستشعر صفاته الإنسانية الخاصة.

«كان شاباً في أواسط العشرين، ان كنت أحسن تقدير الأعمار، صلباً طويلاً وله كفان كبيرتان تلفتان الأنظار، أنهما تذكران بالحائط، وكان قميصه الفضي ممزقاً ومفتوحاً عن صدر أسمر مشدود العضلات، وكانت عنقه مشعرة وقوية تحت ذقنه تكاد تكون مربعة كحجر محطم سقط هناك بالصدفة ونبت عليه طحلب أسود شرس وقصير.. وحين نظرت إلى كتفه لاحظت ذلك الخط الداكن الذي خلفه هناك، بلا ريب، حزام بندقية»[١٧].

---

(١٥) سيزا أحمد قاسم، **الواقعية الفرنسية والرواية العربية في مصر**، ص (٢٣٣).
(١٦) غسان كنفاني، **الآثار الكاملة**، الجزء الأول، ص (٤٢٢).
(١٧) **المصدر نفسه**، ص (٤٦٢).

ونلاحظ الحركة التي يدخلها الكاتب على الوصف في وصفه زنزانة السجن:

«العتبة **ترتفع** ثلاثة أشبار، وفوقها **يلامس** كعب الباب الحديدي الأسود البلاط الرمادي الداكن، طول الغرفة عشرة أشبار وعرضها عشرة أشبار أما سقفها **فيرتفع** دون حساب، وفي أعلاه **تنفتح** كوة صغيرة **ينبثق** منها قش غاضب»[١٨].

إن وصفه هنا يجعلنا نتمثل الزنزانة بما يوحي بقتامة السجن ووحشته، فاستخدام الأسود، الرمادي الداكن هنا عودة إلى الاستخدام الموحي للألوان، كما ان القش الغاضب يجعل الصورة القاتمة أكثر وضوحاً وترسيخاً.

و ـ الحوار: المونولوج

نتتبع (المونولوج) الداخلي المباشر في الرواية عند الشيخ سلمان، الذي يمتزج بمناجاة النفس:

«وظل يتقدم كأنه يمشي على عشب، لقد هزني الرعب وسمعت نبض قلبي جنباً إلى جنب مع الفحيح المكتوم للنار الراقدة تحت قدميه الحافيتين وقلت بيني وبين نفسي «نبي أو مجنون». ان ضوء الفجر جدير بأن يحبل بالأعاجيب، ولكنه وصل. ووقف أمامي بالهدوء ذاته فيما أخذت أحدق إلى قدميه، كان الابهامان فقط يرتفعان عن التراب بحركة راجفة. سكب القهوة بثبات، ووضعها على الحجر المستدير إلى جانبي وتحرك مبتعداً دون أن يوليني ظهره، وصرخت: «قاسم» فوقف دون أن يقول شيئاً، وعدت أقول: «ماذا فعلت بنفسك يا فتاح يا عليم؟» فنظر وراءه إلى حقل النار، ورأينا معاً دخاناً صغيراً يتعالى من الحفر التي خلفتها خطواته، ثم عاد فنظر إلى قدميه ثابتتين فوق التراب.. ثم إليّ.. وانتظرت أن يقول شيئاً إلا أنه فرش راحتيه محتاراً، وعاد ينظر إلى ابريق القهوة»[١٩].

نلاحظ من المثال السابق استخدام الكاتب ضمير المتكلم ممتزجاً مع ضمير الغائب. ونشعر بحضور المؤلف عن طريق إيضاحاته حيناً:

(ان ضوء الفجر جدير بأن يحبل بالأعاجيب، وعن طريق إرشادات مثل: (وقلت بيني وبين نفسي).

هذا التدخل يشعرنا بأن المؤلف مفترض وجود الجمهور مسبقاً حين يكتب. كما ان هناك استخدام لبعض الصيغ الإنشائية كالتعجب والاستفهام مثل:

«ماذا فعلت بنفسك يافتاح يا عليم؟».

هذا الاستخدام الذي لا يتيحه المونولوج الداخلي المباشر وحده.

---

(١٨) المصدر نفسه، ص (٤٣٥).

(١٩) المصدر نفسه، ص (٤٢٤).

الأعمى والأطرش:

أ١ ـ الرؤيــة الفكريــة:

الرواية الثانية من أعمال غسان غير المكتملة، وقد كتبت في فترة ليست بعيدة[20].

عندما نقرأ (الأعمى والأطرش) نحس بتكامل الرواية الفني أكثر من روايتيه الآخـريين غـير المكتملتين.

وعنوان الرواية مرتبط ارتباطاً وثيقاً بالمضمون، فهو يجسد نموذجين إنسانيين يعانيان أشـد أنواع الانسحاق الانساني: هما محرومان من حاستي السمع والبصر، فلسطينيان من طيرة حيفا، مشردين عن الوطن، بالاضافة إلى وضعهما الطبقي المسحوق.

واختيار الكاتب لهذين النموذجين يجيء متناسباً مع أسلوب بناء الرواية الذي يعتمد على تقنية تيار الوعي. هذا الأسلوب يتيح للكاتب أن يسبر أغوار الشخصية بطريقة لا تشعرنا بوجوده.

ونبدأ بالتعرف على الأعمى، مباشرة، حين يقرر حقيقة هامـة، معبراً عن أفكـار الكاتب: «ان المعجزة ليست أكثر من الجنين الغريب الذي ينمو في رحم اليأس، ثم يولد على غير توقع من أحد ليضحى جزءاً من الأشياء، تبدو ثمة، ناقصة، دونه»[21].

هذه الحقيقية تتفجر في كيانه كله حين يرتطم بالمسائل بشكل مباشر.

لطالما سمع بالولي عبد العاطي، وقدرته على اجتراح المعجزات، لكنه لم يكترث بشكل جدي، فهو يذكر دموع أمه وعرقها حين كانت تأخذه من قبر ولي إلى قبر ولي، وحين كانوا يسكبون الزيت والدعاء على عينه بما يمكن أن يذوب جبلاً. يذكر عرق أمه المتفصد من جبينها حين كانت كفاه الصغيرة تنزلق إلى جبهتها وتلمسها.

ولم يتغير حاله أبداً، مما جعلهُ يشك بأن ذلك هو قدره، منذ ولادته إلى حين وفاته. لكن شيئاً في داخله كان يدعوه للذهاب إلى قبر عبد العـاطي، رغم كرهــه ذلك. أفكار (الأعمى) تلتقي مـع أفكار (الأطرش)، الذي يشبه حالهُ حاله.

قرر هو أيضاً منذ البداية أن الحقائق الكبيرة، كما يبدو، لا يحتاج مجيـؤها إلى مناسبات[22]. والأطرش يعمل في مكتب لإعاشة اللاجئين، يوزع عليهم الطحين والحليب والفول والتمر. وكان اختيار مكان عمله توفيقاً كبيراً من الكاتب، إذ لم يكن من الممكن إلا لأصم أن يحتمل هذا النوع من العمل فترة طويلة.

«عرفت انهم وضعوني هنا قصداً، فلم يكن من الممكن لأي رجل آخر أن يحتمل ذلك الطوفان من الغضب الكسيح عشرين سنة متواصلة، يوماً وراء يوم، ويداً ممدودة وراء يد ممدودة»[23].

---

(٢٠) غسان كنفاني، **الآثار الكاملة**، المجلد الأول، الرواية، ص (٤١٥).
(٢١) المصدر نفسه، ص (٤٧٣).
(٢٢) المصدر نفسه، ص (٤٧٩).
(٢٣) المصدر نفسه، ص (٤٨١).

أما الأعمى فكان يعمل في مخبز، هذا النوع من العمل الذي يمكن له أن يجيده ويتقنه، لقد أصبح يرى الرغيف بيديه.

«انا أتساءل بين الفينة والأخرى عما يستطيع الأعمى أن يفعل غير أن يبيع خبزاً»[٢٤].

ويحس (الأعمى والأطرش) برغبة جارفة في التخلص من وضعهما الحالي، الوضع اللاإنساني الذي يعيشانه، ويرغبان في خلاص فردي، لا تكون نتيجته غير الفشل الذريع.

لقد اكتشفا معاً أن الولي ليس سوى فطر له شكل رأسي آدمي، وهكذا انكسر ذلك الشيء الكبير الذي كان مشجباً علقا عليه آمالهما وأيمانهما فترة طويلة.

«ولست أريدك بعد، لا درعاً ولا زورقاً ولا وعداً، اخلعك عن شجرتك، عن عمرك، عن معجزاتك كما يسترد العاري قميصه المعلق على خطاف يتدلى من السماء. وأقول لك لم يعد في جدار أوهامي مكان لمسمار جديد أعلق عليه وعداً بالأصوات التي لم أسمعها قط، وقد خلقت لنفسي أذنين أسمع بهما العالم، أما أنت فلست إلا حبة فقع، سقطت بالصدفة في مستنقع الناس المهزومين، ورأوا فيها جزيرة طافية من وعود ليس بالوسع تلمسها باليد، ولا سماعها بالأذن، ولا رؤيتها بالعين والأصابع»[٢٥].

كانت المعجزة كما عبر عنها (الأطرش)، في أن يلتقي اثنان من طيرة حيفا حول حبة فقع.

لقد اختار الكاتب نموذجين خاصين من أبناء الشعب الفلسطيني، وحصرنا مرة أخرى داخل عالم الشخصيات الخاص بشكل ضيّق الواقع الخصب الغني الذي كان يطرح مشكلات كثيرة التنوع في الساحة الفلسطينية والعربية.

لقد أعادنا غسان مرة أخرى إلى المشكلات الأولى التي تجاوزها منذ زمن، والتي طرحها في كتاباته الأولى: الفعل وعدم الفعل، العجز ثم البحث عن الطريق.

هذه المشكلات التي تجاوزها الواقع منذ زمن بعيد وتجاوزها غسان أيضاً منذ زمن يصطدم (الأعمى والأطرش) بالواقع، بعد أن تأكدا بنفسيهما من سقوط أوهامهما الكبيرة يبدآن البحث عن الطريق، بعد أن سقط السكون الذي كان يغلف حياتها، وبدأت الحركة: هذا ما يصوره غسان من خلال تيار وعي الشخصيتين:

«الحياة وإيقاعها الرتيب الذي له صوت التقوض، خطوات العبث تضرب في تيه مجنون إلى أبدي وابادك وآباد الآخرين، الصوت الذي له مذاق البئر المهجورة، العتم الذي له صوت النواح، هذه الجسور التي لم توجد قط، لم تبن قط، لم تكن قط بيني وبين العالم. انني أنمو على الحائط الخارجي لهذا الكون، أنمو مثل طحلب مقرف يشمئز من نفسه، ويبحث دائماً عن الزاوية وعن الظل، الصمت والعتم الصخب والضوء، أي بديل لأي شيء؟»[٢٦].

لقد تغير مفهومهما للمعجزة، لم تعد المعجزة هي ذاك الولي الذي اخترعه الناس ذلك الفطر.

---

(٢٤) **المصدر نفسه**، ص (٤٧٧).

(٢٥) **المصدر نفسه**، ص (٥٠٤، ٥٠٥).

(٢٦) غسان كنفاني، **الآثار الكاملة**، الجزء الأول، ص (٥٠٣).

«فالثمرة هي معجزة الجذور الضاربة في رحم الأرض، الضاربة في غور هذا البدن المقدس، للتراب الذي ليس له ملامح، وليس بوسع الفطر إلا أن ينزلق على الجذوع الجوفاء، ان يطل الناس من فوق وأن يخدعهم، ولكنه ليس المعجزة»[٢٧].

ويبدأ (الأعمى والأطرش) يفكران بالفعل، من أين يبدآن وما الذي يمكن أن يفعلاه؟ أول تفكيرهما كان في الذهاب إلى قبر عبد العاطي نبشه وهدمه، لكنهما اكتشفا قبل أن يخبرهما أحد ان هذه المسألة غير مجدية.

انها لن تقدم أو تؤخر، لن تكون سوى احتفال بما قد تم حسمه في تفكيرهما. بدأت الأشياء اليومية التي تعوّدا ممارستها تتشكل بصورة جديدة، أصبح لها لون مختلف وطعام مختلف.

أخذا يفكران في واقعهما اليومي ويريانه كما هو على أرض الحقيقية.

اكتشفا في هذا الواقع سكونه، وأخذا يفكران في طريقة زحزحته من هذا السكون، في تغييره.

انها الثورة على الواقع من أجل تغييره، القيمة الأساسية في كتابات غسان، يكتشفها (الأعمى والأطرش) بعد أن سقطت قيم الوهم جميعاً عن ذهنيهما.

يحلم (الأطرش) انه يقف وسط جميع اللاجئين، يلقي فيهم الخطابات الحماسية ويحرضهم على الثورة. هو وجميع المضطهدين والمستغلين ممثلين في شخص زينة، الفتاة التي استغلها مصطفى (الانتهازي) مقابل خدمة يؤديها لها.

ويخيل إليه أن الجموع تتحرك وتتسرع في الفعل، تحطم المخزن، وتندفع إلى الأمام، صانعة مصيرها بيديها، ووقتها فإن الجماهير ستحطم فيما تحطم بوابات الصمت المغلقة في أذنيه. اتضحت المسألة أمام (الأطرش)، عرف أن خلاصه الفردي لن يكون إلا بخلاص الأمة الجماعي.

ومع ذلك فقد حلم حلماً لم يمارسه على أرض الواقع، انه يبحث عن طريق تجسيده بشكل حقيقي. أما (الأعمى) فقد رأى واقعه القاسي حين رأى الرغيف بيديه لا بعينيه. ان كلا منهما يرى الواقع بشكل جديد.

يتبدى (الأعمى) لصاحبه (الأطرش)، وقد لبس ثوبه الأبيض الليلي وهو يزن خبزاً لطفل صغير وشبيه ما يكون بتمثال العدالة.

«كان الصباح الممتلىء بجو الليل يخيم على الطريق، والفرن من الداخل ما يزال مظلماً تقريباً، وهكذا فقد بدأ (عبد العاطي) الواقف قرب الباب بثوبه الأبيض الطويل وكأنه يتوهج بنور خاص، رأسه إلى الأمام كأنه ينظر إلى آفاق لا يراها غيره، ويضع تحت إبطه عدة أرغفة فأراه مثل تمثال من الرخام المتوقد بالحياة»[٢٨].

لقد خيل إليه أن المنظر غير حقيقي تماماً، ولما أحس الأعمى بقدوم صاحبه تبسم، فواجهه الأطرش برأيه في منظره قائلاً:

---

(٢٧) المصدر نفسه، ص (٥٠٦).

(٢٨) غسان كنفاني، الآثار الكاملة، الجزء الأول، ص (٥٣٨).

«لا تتحرك، ابق واقفاً لحظة واحدة أخرى، انك تبدو مثل تمثال قديم، تمثال العدالة، تلك المرأة التي تحمل ميزاناً وسيفاً، ويبدو لي رغيف الخبز تحت ابطك أكثر معنى من ذلك السيف الذي تحمله امرأة معصوبة العينين»[٢٩].

تقول رضوى عاشور تعليقاً على هذا الربط بين الأعمى والمرأة:

إن العدالة هنا ليست عدالة تمثلها المرأة المعصوبة العينين كما في التراث الايطالي والأوروبي عموماً «لكنها عدالة يفرضها المجرمون والمعذبون في الأرض، المتمردون على كل شرائع الأمر الواقع، انها عدالة الجوعى (صانعي اللقمة أيضاً) انها عدالة الثورة، والثورة هي المعجزة والخلاص.

إن الولي عبد العاطي ينتمي لنفس العالم الذي تنتمي إليه ربة العدالة العمياء. أما الأعمى الذي صار اسمه (عبد العاطي) فهو ينتمي لعالم الثوار حين يكتشفون أن المعجزة الوحيدة الممكنة هي الثورة»[٣٠].

ويواصل الاثنان بحثهما عن الحل، ويلوح لهما هذا الحل في شخص والد حمدان، هذا الوالد الذي ظهر فجأة. والذي نحس أن الكاتب قد فرضه على الرواية كي يكشف الحل. ويظهر التطور في شخصية حمدان فجائياً أيضاً، بمجرد ظهور والده.

وحمدان يصاحبنا منذ بداية الرواية، انه الشاب القوي الذي يعمل مع الأعمى في الفرن. انه الشخصية التي تؤمن بوجوب بقاء الأشياء كما هي عليه، وتلقي كل التبعات على قوى غيبية تؤمن بها.

هي الشخصية الفلسطينية الجامدة، الثابتة، التي تملك قوى هائلة بين جبينها لكنها تستخدمها، وإنما تنميها اعتماداً على قوى أخرى أقوى في نظرها وأعظم شخصية لا ترى إمكانيات فعلها العظيمة الكامنة في داخلها.

وحمدان ولد بائس، لم تتح له فرصة التعليم، تزوجت أمه بعد الحكم على أبيه بالسجن وعامله زوج أمه بفظاظة وقسوة إلى أن وجد عملاً يقتات منه ويجد فيه ملاذاً وهو الفرن:

«لقد كان فعلاً على قناعة عميقة بأن أمور هذا العالم لا تحتاج إلى تقويم، وأن القوة في جسد الرجل ليست إلا رفاهاً إضافياً يمكن الاستغناء عنه، وانه إذا ما اعترضت حياة الإنسان معضلة ما فلا سبيل لزحزحتها إلا بالمعجزة، وليست بقوة العناد أو بعناد القوة»[٣١].

يعلم حمدان منذ البداية ان (الأعمى والأطرش) قد اكتشفا خديعة الولي، لكنه لم يصدقهما، وإنما ظل على إيمانه الذي يخاف أن ينكسر بقوة الولي.

وبينما كان الرجلان يتساءلان عن إمكانية الخلاص وكيفيته، كان هو ما زال ساكناً راغباً عن التفكير، مستمرئاً عيشه، إلى أن تغير حاله فجأة إثر حادث خارجي زلزله وجعله يفكر بصحة أقوال الأعمى.

---

(٢٩) المصدر نفسه، ص (٥٤١).
(٣٠) رضوى عاشور، **الطريق إلى الخيمة الأخرى**، ص (١٦٣).
(٣١) غسان كنفاني، **الآثار الكاملة**، المجلد الأول، ص (٥٣٥).

خرج والد حمدان من السجن، والد حمدان الذي اتضح أنه كان فدائياً، تدرب في سوريا. ذهب في عمليات إلى الداخل، ثم اعتقل حين دافع عن نفسه بإطلاق الرصاص على الجند الذين اعترضوا طريقه.

خرج من السجن في الأربعين من عمره، خرج وهو أكثر فهماً لواقعه السياسي من ذي قبل، فهم السياسة وتثقف، أصبح يفرق ما بين جماعة (الطق طق) أي جماعة الانتهازيين السياسيين، وجماعة الثوار الذين يملكون الفكر السياسي.

وبخروج والد حمدان من السجن فجأة، اتسع عالم الرواية، وبدأنا نرى نماذج مختلفة متنوعة تعكس زخم الواقع وحركته، وترى المشكلات التي يطرحها.

قلب هذا الواقع ذهن الولد حمدان، بينما استمر والده في العمل الفدائي الذي أصبح ظاهرة سياسية علنية، مما جعل قوى كثيرة تتمكن من الدخول في الثورة، حتى مصطفى الانتهازي الكبير الذي استغل ضعف اللاجئة زينة من أجل أغراض شخصية أصبح فدائياً، يركب الموجة ويحاول الاستفادة منها.

ويشتبك (الأطرش) في جدال مع مصطفى، يضطر معه (الأطرش) أن يستعمل يديه كي يذكر مصطفى ان البدلة لا تصنع رجلاً.

وعندما يلجأ (الأطرش والأعمى) إلى والد حمدان يطلبان رأيه ومساعدته. يأتي رأيه صريحاً: ان مصطفى من جماعة الطق طق، وان على (الأطرش) أن يقلع شوكه بيده.

هكذا دخل (أبو حمدان) ـ الذي يجسد الفعل الثوري ـ حياة الأعمى والأطرش دون أن يرياه، مما يؤكد أن(أبو حمدان) (الفكرة) هو الذي دخل حياتهما. وتتوقف الرواية، والأحداث تتجه نحو الممارسة الثورية التي يجسدها والد حمدان. المسألة تتلخص فعلاً، في نهوض الجماهير الشعبية المسلحة، والقيام بالثورة حتى يتحقق الخلاص الجماعي، لأن القضية ليست قضية فردية.

إنما هي يقظة الجماهير الطيبة الساكنة (ممثلة بحمدان)، واندفاعها نحو العمل الجماعي الثوري المنظم، لذلك فقد رفض (والد حمدان) أن يساعد (الأطرش) حين عرض عليه قضية مصطفى.

القضية كما يصورها ـ كنفاني ـ، تحتاج أولاً أن نتخلص من كل العوائق الوهمية (عبد العاطي) التي تعودنا أن نتكل عليها، وأن ندرك أنه ليس سوى سواعدنا وحركتنا ما يمكن أن يشكل وسيلة لخلاصنا.

ثم ان التخلص من الجوانب الانتهازية في الثورة (مصطفى وأمثاله) ضرورة أيضاً تتطلبها المسيرة.

ويبتدي الفرق ما بين معجزة ومعجزة.

معجزة يمكن القضاء عليها وهي المعجزة التي ترتبط بالوهم والخديعة، والمعجزة التي يفهمها غسان بشكل جدلي، والتي لا يمكن القضاء عليها، وهي المعجزة التي تنمو من الداخل، المستقبل الذي لا ينمو فجأة، إنما من رحم الضد نفسه، انه يتكون من أروع ما في الماضي، وينمو وينمو إلى أن يخرج ثمرة طيبة هي المستقبل. الذي يبدو كأنه معجزة.

هذه هي المعجزة التي لا يمكن القضاء عليها، وكل ما يمكن أن يعترضها من أوهام وحواجز سهلة التحطيم.

ب ـ الشخصيــات:

(الأعمى والأطرش) تعود بنا إلى شخصيات غسان المترددة لتكون أساس الرواية. شخصيتا الرواية الرئيسية هنا، شخصيتان خاصتان إلى أبعد حد، تمثلان أنواع الانسحاق الإنساني، ضرير وأخرس.

أخذت الشخصيتان حقهما في التصوير ورسمتا ببراعة شديدة.

إن اختيار وضعهما الإنساني كان مسألة هامة في فهم الشخصيتين ودوافع سلوكها.

الظروف البيئية التي عاشت فيها الشخصيتان، بالإضافة إلى العوامل الجسمية الطبيعية ساهمت في تطوير الشخصيات وإلقاء الضوء عليها، وساهمت في فهمها.

العمى والطرش عاهتان كبيرتان ولدتا مع الشخصيتين، مما جاء متلائماً تماماً مع الوظائف التي يشغلانها.

كما ان وضعهما الطبقي المسحوق ساهم أيضاً في اتجاههما وتفكيرهما.

أما الأحداث التي كشفت لنا عن الشخصيتين وساهمت في تطورهما إلى حد بعيد. الحدث الأول الذي أسهم في تطور الشخصيتين، لقاؤهما عند الولي عبد العاطي حيث يكتشفان خديعتهما الأولى.

«اثنان من طيرة حيفا، يلتقيان بالصدفة حول حبة فقع أليس كذلك، معجزة يا عبد العاطي؟»(٣٢).

هذا الاكتشاف يبلور شخصيتهما المترددتين.

لقد أدركا أن موت الأولياء يعني انهيار جسور الوهم، ويعني أن عليهما أن يحملا قدرهما.

كان لقاء الشخصيتين طبيعياً وضرورياً، بدآ يفكران بالأمور سوياً، لم يعودا ليقبلا المسائل الموروثة المسلم بها.

لقد جمعتهما البداية، وتمضي الأحداث لتجعل الصراع يتقدم أكثر في نفسيهما.

امتد رفضهما ليشمل كل شيء، ليشمل العام بالإضافة إلى الخاص.

الشخصيات المترددة هنا لا تهرب من واقعها ولا تتحول من موقع إلى موقع بسرعة مما يجعل بناءها منطقياً ومنسجماً.

يحلمان بانهيار السدود وبالخلاص الجماعي، لكنهما لا يعرفان الطريق إلى ذلك ومن خلال ظهور شخصية (والد حمدان) يتجه تفكيرهما إلى الحل الذي يمثله (والد حمدان)، الفدائي الذي تعلم السياسة في السجن، والذي يقف بالتوازي والتقابل مع الشخصيتين المترددتين في آن واحد.

---

(٣٢) غساني كنفاني، **الآثار الكاملة**، الجزء الأول، ص (٥٠١).

ان التوازي ما بينهم يظهر في صدقهم في البحث عن الخلاص، أما التقابل بينهم فهو التقابل بين النمط الايجابي الذي يمثله (والد حمدان) الذي يظهر بوضوح النمط المتردد الذي يمثله (الأعمى والأطرش).

لكننا لا نرى (والد حمدان) شخصية مكتملة النمو - هي شخصية مرسومة على عجل. جاءت لتؤكد أفكار الكاتب دون أن تكتسي لحماً ودماً.

وتتوقف الرواية واتجاهها يشير إلى التحولات التي يمكن أن تطرأ على شخصية (الأعمى والأطرش)، باتجاه الإيجابية.

ج - السـرد:

في (الأعمى والأطرش) نعود إلى التكنيك الفني الذي دعاه هنري جيمس بوجهة النظر.

«منذ اللحظة التي نلج فيها إلى عقل الشخصية القصصية فإننا نلتزم «بوجهة نظر» تلك الشخصية وينتج من هذا انه كلما كان إدراك هذه الشخصية أعمق، كانت تجربة القارىء أمتع وأعنف. ويجب ألا يفوت الكاتب أن لوعي شخصيته حدوداً يجب أن يقف عندها. فيجب ألا يجعل من الشخصية، ذات الذكاء المحدود، شخصية واسعة الإدراك، كما أن عليه الا يفرض حدوداً على شخصية بإمكانها، بما فيها من كفاءات أن تذهب إلى مدى أبعد»[٣٣].

ومنذ اللحظة الأولى في الرواية ندخل إلى منظور شخصية الأعمى لنرى الأحداث والمكان والزمان والشخصيات من خلالها.

ولا يدخل الكاتب هنا بين المنظور الذاتي والموضوعي. ولا ينتقل من منظور ذاتي إلى منظور ذاتي في نفس الفصل.

إن كل فصل في الرواية يدخلنا إلى منظور إحدى الشخصيتين الرئيسيتين: الأعمى والأطرش.

الفقرة الأولى (الأعمى) ← الثانية (الأطرش) ← الثالثة (الأعمى) ← الرابعة (الأعمى) ← الخامسة (الأعمى) ← السادسة (الأعمى) ← السابعة (الأطرش) ← الثامنة (الأعمى) ← التاسعة (الأطرش) ← العاشرة (الأعمى ← الحادية عشرة (الأطرش) ← الثانية عشرة (الأعمى) ← الثالثة عشرة (الأعمى) ← الرابعة عشرة (الأطرش) ← الخامسة عشرة (الأعمى) ← السادسة عشرة (الأطرش).

نلاحظ من هذا التتبع أن المنظورات لا تتوالى بين الأعمى والأطرش بشكل دائم. إذ أننا نلحظ تكرر توالي منظور شخصية الأعمى في الفقرات الثالثة، الرابعة، الخامسة، السادسة. ثم يعود التكرار في الفقرتين الثانية عشرة والثالثة عشرة.

هذا التكرار لمنظور (الأعمى) له دلالة هامة. ان شخصية (الأعمى) أوسع إدراكاً من شخصية (الأطرش)، كما أن حدود تفكيرها أعمق. مما يجعل الدخول إلى منظور وعيها أرحب من الدخول إلى

(٣٣) ليون إيدل، **القصة السيكولوجية**، ص (١٠٦ - ١٠٧).

منظور شخصية (الأطرش).

منذ اللحظة الأولى في الرواية تأتينا الحكمة من خلال (الأعمى) وفي الفقرة الأولى يأتينا فهم عميق للمعجزة على لسانه.

«ان المعجزة ليست أكثر من الجنين الغريب الذي ينمو في رحم اليأس. ثم يولد على غير توقع من أحد ليضحي جزءاً من الأشياء. تبدو، ثمة، ناقصة دونه»[٣٤].

وهو الذي يتلمس بيديه في الفقرة الثالثة الفطر الذي خدعهما طويلاً وخدع غيرهما تحت اسم الولي عبد العاطي.

وفي الفقرة الخامسة تأتي الحكمة ايضاً من خلال منظوره ومن خلال مناجاته لنفسه:

«وللدجال وراء دخان المعجزة حظ أن يتقدم متلصصاً إلى صف الأمام في طابور المنسيين»[٣٥] كما انه يكرر مفهومه السابق المعجزة مرة أخرى[٣٦].

وفي الفقرة الحادية عشرة تظهر صورة الأعمى. التي تمثل الحكمة بشكل جلي ومن خلال منظور (الأطرش).

«بدا عبد العاطي الواقف قرب الباب بثوبه الأبيض الطويل وكأنه يتوهج بنور خاص. يمد ذراعه بخط مستقيم وهو يرفع حلقة الميزان ويصوب رأسه إلى الأمام كأنه ينظر إلى آفاق لا يراها غيره، ويضع تحت إبطه عدة أرغفة، فأراه مثل تمثال من الرخام المتوقد بالحياة»[٣٧].

هي صورة تمثال العدالة التي يراها الأطرش في صاحبه:

«تلك المرأة التي تحمل ميزاناً وسيفاً، ويبدو لي رغيف الخبز تحت ابطك أكثر معنى من ذلك السيف الذي تحمله امرأة معصوبة العينين»[٣٨].

تتضح صورة العدالة التي يجسدها الأعمى، عدالة الجوعى والمظلومين، التي تجعل من الشخصية أوسع دلالة من شخصية الأطرش، مما يجعل الوقوف عندها وتكرار منظورها أمراً مفهوماً ومبرراً في العمل الفني.

أما المنظورات التي لا تتابع بين (الأعمى) و (الأطرش) بشكل دائم فإنها تجعل القارىء مشتركاً في ترتيب الأحداث وربطها بمنظور الشخصية، مما يجعل العلاقة بين الكاتب والقارىء قائمة على التفاعل المتبادل.

د ـ الوصف:

يرتبط وصف غسان في (الأعمى والأطرش) بحالة الشخصيات النفسية.

(٣٤) غسان كنفاني، **الآثار الكاملة**، المجلد الأول، ص (٤٧٣).
(٣٥) **المصدر السابق**، ص (٥٠٤).
(٣٦) **المصدر السابق**، ص (٥٠٦).
(٣٧) **المصدر السابق**، ص (٥٣٨).
(٣٨) **المصدر السابق**، ص (٥٤١).

حين يصف عبد العاطي لغة اللاجئين، لا يصف مفرداتها وإنما يصف انعكاسها على الحالة النفسية للاجئين وارتباطها بها.

«لغة اللاجئين، لغة البؤس التي لا يسمعها، ولكنه يراها، لغة البؤس التي لا أراها ولكنني أسمعها وغالباً أحسها تارة في رغيف الخبز، وتارة حين تتفصد راحتا يديه بالعرق والدموع»(٣٩).

وحين يصف شخصياته فنحن نلحظ وصفاً تحليلياً مرتبطاً بأفكار الشخصية وبنفسيتها كما يتبين حين يصف عبد العاطي:

«عندما لاح عبد العاطي واقفاً قرب الواجهة، كان لا يزال لابساً ثوبه الليلي الأبيض، وكان يزن خبزاً، لم يكن بوسعي أن أراه من مكاني، وهكذا فقد كان واقفاً بطول قامته وذراعه أمامه ترفع عصا الميزان النحاسي ذي الكفين المرتبطتين إليها بالسلاسل وهو يقوم بوزن الخبز. وقد وضع تحت ابط ذراعه الأخرى عدة أرغفة، بينما مضى يتجه بعينيه الضريرتين إلى الأمام مثلما يفعل العميان حين ينصرفون إلى تركيز وعي حواسهم الأخرى»(٤٠).

وحين يصف الفطر الذي اكتشفه الأعمى والاطرش نجده يزمن الوصف مما يجعل الصورة حية إلى حد كبير ويوحي بالنتيجة التي توصل إليها:

«لا بد أن **يكون** ذلك الذي لمسته هو الرقبة، كان شيئاً طرياً ولكنه أكثر نشافاً من اللحم، شيئاً بين اللحم والثمر، هذه الذقن، **ملتصقة** من جهة بالعنق، ومن جَهة أخرى بخشب الغصن، وفوقها انبساط صغير، هنا **ينبغي** ان **تكون** الشفتان ولكن لا يوجد أي شيء، ثمة نتوء **يكاد يكون** مستديراً إلى الأعلى. هذا الأنف، ثم تلمست الخدين اللذين كانا خشنين قليلاً، وببطء بحثت فوقهما عن العينين، ولكنني **لامست** سقف المحجر، **لا توجد** عينان، وإلى فوق **جاء** نتوء الجبهة مندفعاً إلى الخارج أكثر من المعتاد، **وتاتي** الجبهة منبسطة عالية، **وبدت** لأصابعي وكأنها لن **تنتهي**، **وعدت** فوق استدارة الرأس **اتحسس** الصدغ، **لا توجد** أذنان، **وكانت** اصابعي **تقول** انه رأس غريب وغير ودود. عنق ثخين قصير وذقن عريضة **تكاد تكون** مربعة. وأنف مستدير وبارز، وخدان قصيران وجبهة عالية ناتئة أكثر من المعتاد، وعدت **لاتحسسه** من جديد، بجميع راحتي كلها، **اضغط** عليه قليلاً، **واعتصر** ندواته برفق. أي رأس هذا بلا عينين وبلا فم ولا اذنين؟»(٤١).

انه الاكتشاف الذي نصل إليه تدريجياً مع الوصف الدقيق المتحرك: رأس الولي المبارك، انما هو مجرد فطر.

الحوار:

هـ - (المونولوج):

في (الاعمى والاطرش) يمتزج «المونولوج الداخلي» مع «مناجاة النفس» في ذهن «الاطرش».

«لم يكن هنالك ما هو غير عادي، ذلك اليوم، كان يوماً، كان يوماً من تلك الأيام التي عشتها سنوات

(٣٩) غسان كنفاني، **الآثار الكاملة**، الجزء الأول، ص (٥٢١).
(٤٠) **المصدر نفسه**، ص (٥٣٧، ٥٣٨).
(٤١) غسان كنفاني، **الآثار الكاملة**، القصص القصيرة، ص (٤٩١).

لا حصر لها، ولكن الحقائق الكبيرة، كما يبدو، لا يحتاج مجيئها إلى مناسبات، كنت أناول رجلاً ما كيس الأعاشة، وكنت أقول:

«عيشة النكد هذه أود لو.. وفجأة جاء ذلك الشيء الغامض، وانقلب العالم رأساً على عقب، وقلت لنفسي: «يا ولد أنت منذ عشرين سنة تقول ذلك ألف مرة في اليوم». وللتو شعرت بشيء من الخجل، واقتحمني ذلك مثل شيء لا يريد.. كنت أرى شفاههم تتحرك، ولكن الصوت كان يتكسر أمام جدار رهيب يسد أذني، ولذلك فإن أقوالهم لم تكن لتعنيني، اعتدت ذلك؟ لا شك. فجسور الصمت التي تمتد بين الإنسان والإنسان كانت مقوضة تماماً. ولكن الإنسان يتعلم.

وكما يعتاد الميت الموت فإن الأطرش يتعود الصمم، أحياناً أقول:

كما يعتاد الإنسان العيش، فإن الأصم يعتاد الصمت، ولكن المسألة الأكيدة هو أن الأشياء اكثر تعقيداً»[٤٢].

نلاحظ من المثال السابق أن الكاتب يستخدم ضمير المتكلم وحده بينما لاحظنا في مثال (العاشق) انه يستخدم ضمير الغائب ممتزجاً مع ضمير المتكلم. نحس إحساساً واضحاً بحضور المؤلف عن طريق إيضاحاته.

(ولكن الحقائق الكبيرة، كما يبدو، لا يحتاج مجيئها إلى مناسبات) ونحس عن طريق إرشاداته مثل (كنت أقول) (وقلت لنفسي).

إن هذه الايضاحات والارشادات تتيح استخدام العبارات الموضوعة بين قوسين بعد القول.

ان استخدام تكنيك (مناجاة النفس) مع (المونولوج الداخلي) يتيح توصيل المشاعر الخفية والأفكار المتصلة بالحبكة الفنية والعمل الفني.

ويقدم لنا الكاتب المعلومات التي لا يتيح استخدام المونولوج الداخلي وحده تقديمها.

برقوق نيسان:

أ - الرؤية الفكرية:

رواية غسان الأخيرة، التي لم يكتب منها سوى صفحات قليلة، متوهجة متجددة. لم يتوقف قلمه عن التجديد، والبحث عن الشكل الأنسب لطرح أفكاره.

يلجأ هنا إلى هوامش جانبية تضيء لنا معالم شخصياته، وتربطها باتجاه واقعي أراد أن يحيطنا الكاتب به علماً.

كنفاني يسير مع مسيرة الثورة الفلسطينية، يتعلم منها كما يعلمها.

إنه يرى الأشياء في تحولها، وإن لم يصل بعد ذلك إلى رؤية جدلية جذرية واضحة، ما زال عند رؤيته للبدايات وتحولها.

هذه الرؤية التي لازمته حتى آخر عمل لم يتمه.

---

(٤٢) المصدر نفسه، ص (٤٧٩ ـ ٤٨٠).

في (برقوق نيسان) يجسد انتماءه ونظرته الفكرية لقوى الثورة الأساسية وقيمها ومفاهيمها.. البرقوق ورد الفقراء، وهذه مفاهيم الفقراء أو من ينتمون إلى فكر الفقراء.

وندخل عالماً واسعاً رحباً منذ الصفحة الأولى في هذه الرواية، نحن مع (أبو القاسم) الذي يذهب إلى سعاد كي يزورها ويتسلم منها بعض الجنيهات بعد استشهاد ولده قاسم. يقطف لها ورد البرقوق كي يحمل معه شيئاً جميلاً لتلك الجميلة التي يكن لها كل الحب والاحترام.

يفاجأ عند وصوله إلى بيتها بجنود يوقفونه، ولا يجد أثراً لسعاد.

(وسعاد فتاة تمثل نموذجاً خاصاً للفلسطينية المثقفة، التي انتمت أولاً إلى تنظيم بورجوازي صغير (حزب البعث) ثم التحقت بالذراع الفلسطيني لحركة القوميين العرب (شباب الثأر) وكلفت بمهمة في بلدها نابلس.

يحاول (أبو القاسم) أن يتوازن ويربط الأمور بعضها ببعض، خاصة حين يصل شخص اسمه (زياد حسين) إلى البيت. ويوقفه الجنود أيضاً، مع انه يصر ان مجيئه إنما كان من أجل أخذ ولده الذي جاء سعاد بطبق كنافة بحكم الجيرة.

ويلتقط الشيخ من (زياد) رسالة يفهم منها كلمة (طلال). إذ يكررها الرجل مرتين مما جعل الشيخ يربط الأمور. ويتذكر (طلال) الفدائي الذي كان يسلمه النقود قبل أن يتعرف على (سعاد).

وتذكر انه عرف من (سعاد) أن (طلالاً) ذو قيمة كبيرة بالنسبة لتنظيمه. وتصدر حركة فجائية منه حين يحس بخطوات خائفة تتقدم نحو الباب.

انتصب وصاح:

«لماذا تقبضون علينا؟ ماذا فعلنا؟ اننا أبرياء»(٤٣).

هكذا يفعل الشيخ شيئا استطاعه من أجل هؤلاء الذين أحبّهم وقدّرهم، من أجل رفاق قاسم، ولده الشهيد.

وتتوقف الرواية قبل أن نرى الشخصيات في اكتمال نضجها، قبل أن نرى التحول الذي يلازم الشخصيات كما نتوقع.

لكن ما نحسه في صفحات الرواية القليلة كثير.

ذلك العالم المتسع الذي يدخلنا إليه غسان، عالم العمل الثوري بتداخل تفاصيله وتشابكاته.

ثم تلك الثقة بالجماهير التي تحمي ذلك العمل، الجماهير التي تتعلم من الثورة كما رأينا عند (أبو القاسم) وتعلمها في نفس الوقت. تعلمها الاستفادة من الطاقات جميعها، مهما كانت صغيرة.

---

(٤٣) غسان كنفاني، **الآثار الكاملة**، الجزء الأول، ص (٦٠٧).

نرى التحولات في شخص (أبو القاسم)، الذي يتحول من مجرد أب لشهيد عادي، متفرج جبان، إلى مشارك في العمل الثوري، تلك المشاركة التي تقوم بحماية العمل الثوري.

يتضافر خط الواقع ـ في بناء الرواية ـ الذي يتمثل بالهوامش الاضافية. مع خط الحركة والتحول في الرواية ليجعل من الرواية ذات الصفحات القليلة عملاً هاماً متميزاً من أعمال غسان كنفاني.

ب ـ السـرد:

في (برقوق نيسان)[٤٤] يتمازج منظور الراوي مع منظور الشخصية، ان وجهة نظرهما تتضح بشكل متناسق.

لا ينفرد الراوي بالاخبار عن الأحداث وإنما يبدأ الرواية، ثم يصاحب الشخصية في رؤيتها (الرؤية مع).

يبدأ من منظور موضوعي داخلي (الرؤية من الوراء) الذي يختلط مع المنظور الذاتي الخارجي (الرؤية مع) ـ حيث نصاحب (أبو القاسم) الشخصية التي نستطيع من خلالها أن نتعرف على شخصيات أخرى مثل (زياد، سعاد، طلال).

«وكانت نابلس، ذلك الصباح، منكفئة على نفسها وكأنها ما تزال نائمة، وقال أبو القاسم لنفسه ان المدن مثل الرجال، تشعر بالحزن وتشعر بالوحدة، تفرح وتنام، وتعبر عن نفسها بصورة فريدة لا تكاد تصدق، وتتعاطف بغموض مع الغرباء أو تركلهم... ثم يتابع:

«خطا نحو التلة، وأخذ يجمع باقة من الزهر المخضب بالاحمرار القاني، وقال لنفسه وهو ينحني: «منذ سنة وأنا آتي لسعاد بكفين فارغتين كل شهر، ولا ريب ان منظر هذه الزهور سيبدو على الطاولة البيضاء جميلاً، ثم ان...»[٤٥].

هذا التمازج بين المنظورين يتيح لنا التعرف على الشخصية من الداخل ومن الخارج، كما ان الكاتب قد استخدم أسلوباً آخر في السرد. هو أسلوب الحاشية التي يتدخل فيها الراوي بشكل حاسم، وبأسلوب علمي، يعطينا خلفية واضحة عن الشخصيات والأحداث لا تتيحها الأساليب الأخرى بهذه الدقة.

هـ ـ الـوصـف:

في (برقوق نيسان) نجد الارتباط واضحاً بين الملاحظة الخارجية للطبيعة وحالة الإنسان النفسية.

موت (قاسم) مرتبط بالزهر الأحمر، انها التناقضات التي تسير جنباً إلى جنب في هذه الحياة، الولادة، الموت، الفرح والألم.

---

(٤٤) هناك تحفظ أساسي في حكمنا على الرواية، هو كون الرواية غير مكتملة.

(٤٥) غسان كنفاني، **الآثار الكاملة**، الجزء الأول، ص (٥٨٥، ٥٨٦).

«أخذت الأرض تتضرج بزهر البرقوق الأحمر وكأنها بدن رجل شاسع مثقب بالرصاص. كان الحزن وكان الفرح مثلما تكون الولادة ويكون الألم. هكذا مات قاسم قبل سنة»[٤٦].

وحين يصف غسان نجده يزمّن الوصف، ففي الرواية نجد صورة متحركة للموت:

«بدن الأرض مثل بدن رجل مثقب بالرصاص، يتضرج بزهر البرقوق، ويكاد المرء يسمع نزيز الدم يتدفق من تحته، ولا ريب ان قاسم بدا كذلك بعد هنيهات من سقوطه، ثم ذبلت بقع الدم على سترته الكاكية مثلما تجفف شمس الصيف المتوقدة أوراق البرقوق الهشة»[٤٧].

وحين يصف شخصياته في الرواية نجد وصفاً تحليلياً يرتبط بأفكار الشخصية ونفسيتها:

حين يصف طلال:

«كان طلال شاباً قصير القامة لم يبلغ العشرين بعد، ويبدو انه كان يتقن عبور النهر ونقل الرسائل، وفي الماضي كان يزور (أبو القاسم) مرة في الشهر ويعطيه ثلاثة دنانير ويقول له: «قاسم يسلم عليك» ولا يزيد كلمة واحدة»[٤٨].

كما اننا لا نجد وصفاً تفصيلياً إنما نلاحظ التكثيف الذي يلتقط الرئيسي والجوهري في الشخصية:

حين يصف طلال في الفقرة السابقة فهو يكتفي أولاً بالقول انه قصير لم يبلغ العشرين بعد. وهذا وصف قليل. كأنه حين يتحدث بعد ذلك يصف ما يمكن أن يضيء موقفه من الأحداث، وهذا هو الرئيسي والجوهري بالنسبة لطلال حيث نعرف انه شخص قيادي في حركة المقاومة التي كان قاسم ينتمي لها، وانه اختفى عن الحياة العلنية مما يدل انه مطلوب لسلطات الاحتلال الصهيوني.

د ـ الحوار: (الديالوج)

يتقاطع الحوار مع السرد في الرواية (برقوق نيسان) ليكشف أولاً مسار الحدث حيث نجد ان الحوار يقطع السرد الطويل في بداية الرواية كي يخبرنا بالهدف المطلوب من وراء الجنود في دار سعاد:

«ـ ما هذا؟
ـ هذا؟
ـ أجل هذا؟
ـ كما ترى. زهر يا سيدي. برقوق نيسان.
ـ هه»[٤٩].

لقد عرف الجنود الاسرائيليون ان هناك صلة بين سعاد وبين القادمين إلى الدار لكنهم لا يعرفون مدى هذه الصلة، وما يمكن أن تدلهم عليه.

(٤٦) المصدر نفسه، ص (٥٨١).
(٤٧) المصدر نفسه، ص (٥٨٥).
(٤٨) المصدر نفسه، ص (٥٨٧).
(٤٩) غسان كنفاني، الآثار الكاملة، الجزء الأول، ص (٥٩١).

كما ان الحوار يكشف لنا شخصيات ثانوية جديدة لم يكشف عنها السرد:

«صيد ثمين اليوم، هذه الملعونة سعاد كانت تعيش تحت بصرنا ونحن لا نعرف، وها هم أفراد العصابة يتقاطرون إلى بيتها واحداً إثر الآخر، انت، ما اسمك؟

وأجاب الرجل الجديد ووجهه ما يزال إلى الحائط:

- انني زياد حسين، والد الطفل الجالس هنا، يا سيدي، جئت افتش عنه بعد أن تأخر.

قال الضابط:

- إذن أنت الذي أرسلته..

- نعم يا سيدي، خبزنا اليوم (صدراً) من الكنافة، وكعادتنا في الحي بعثنا مع وليد صحناً لسعاد، وعندما تأخر وليد جئت أبحث عنه»[٥٠].

كشف لنا الحوار شخصية (زياد حسين) والد الطفل الذي أمسكه الجنود والذي كان يحمل صحن الكنافة، كما عرفنا من الحوار، ونحس من الحوار أن الأمر مرتب ويبدو أنه غير عادي كما لا يبدو لأول وهلة.

وينبئنا الحوار بموضوع نجهله وهو الرسالة التي يريد زياد حسين إبلاغها للشيخ (أبو القاسم): ان (طلال) في خطر.

«وقال زياد بلهجة ضارعة، متجهاً نحو الضابط:

- ألا أستطيع يا سيدي أن آخذ ابني وليد، وأمضي؟
ان صديقه طلال ينتظره»[٥١].

---

(٥٠) المصدر نفسه، ص (٥٩٨).
(٥١) المصدر نفسه، ص (٦٠٥).

الباب الثالث

- القصـة القصـيرة.

بدأ غسان تجربته في الحياة الأدبية بكتابة القصة القصيرة، لقد اختار هذا الشكل الفني كي يعبر عن أفكاره في تلك الفترة من الزمن، مستخدماً التجريب، هادفاً الوصول إلى الشكل الفني الملائم الذي يستطيع بواسطته أن ينفذ إلى القارىء بصورة أفضل وبفرصة أوسع للتجديد.

وأكثر النقاد يرون أن القصة القصيرة أكثر فنية من الرواية «لأن القصة القصيرة تملي الطول المناسب لها كما تملي شكلها الخاص، حتى اننا يمكن القول ان كل قصة قصيرة هي تجربة جديدة في التكنيك»[1].

ولو تتبعنا فترات كتابته للقصة القصيرة ثم كتابته للرواية من خلال رسم بياني[2]، لوجدنا أن كتابته للقصة القصيرة تزداد وتستمر حتى سنة ٦٣م، وهي السنة التي بدأ فيها كتابته للرواية حيث تهبط عدد قصصه فجأة هذه السنة إلى قصة واحدة ليس غير، ثم لا يكتب بعدها رواية أو قصة قصيرة سنة ٦٤م بل يلجأ إلى المسرح ويكتب مسرحيتين (الباب) (القبعة والنبي)، ويعود مرة أخرى إلى الإقلال من القصة القصيرة حين يكتب روايته (ما تبقى لكم) سنة ٦٦م، وترتفع نسبة كتابته للقصة القصيرة سنة ٦٧ وسنة ٦٨ ليكتب خمس قصص وتهبط مرة أخرى إلى قصة واحدة سنة ٦٩م حين يكتب قصتيه (أم سعد) و (عائد إلى حيفا). لقد اختار شكل القصة القصيرة أولاً، متناولاً جانباً واحداً من الحياة، مسلطاً الضوء عليه، مكثفاً موضوعه، ملتقطاً أهم جوانبه، بينما نجده حين انتقل إلى الرواية يتناول جوانب متعددة من الحياة، لا جانباً واحداً.

«ومن المعروف ان كاتب الرواية يمتاز بأن نظرته، أكثر شمولية من نظرة كاتب القصة القصيرة إلى الحياة، لأنه لا ينظر إلى زاوية واحدة وإنما ينظر إلى الحياة بشموليتها»[3].

وفي كتابة غسان نجد اقتصاداً في رسم الشخصيات واقتصاداً في تصوير الزمان والمكان.

«والاقتصاد هو الصفة المميزة للقصة القصيرة دائماً، فهو شرط لا بد منه لأداء وحدة الانطباع، وهو اقتصاد لا يشعر به القارىء ولا الكاتب على انه نوع من الخوف والضغط بل العكس الزيادة تبدو افتعالاً»[4].

«ولقد استطاعت قصص غسان في مجموعها أن تجسد باقتصاد وذكاء لب، لحظة فلسطينية بالذات أو جوهر واقع بعينه له خصوصيته الشديدة بشكل لم يحدث من قبل في القصة الفلسطينية، على

(١) شكري محمد عياد، **القصة القصيرة (تاصيل في ادبي)**، محاضرات القاها الدكتور على طلبة الدراسات الادبية واللغوية، معهد البحوث والدراسات العربية، ١٩٦٧، ١٩٦٨م، ص (٣٧).

(٢) انظر ص (١٩٣).

(٣) شكري محمد عياد، **القصة القصيرة (تاصيل فن ادبي)**، ص (٣٨).

(٤) غسان كنفاني، **الآثار الكاملة**، القصص القصيرة، ص (٣٨).

الرغم من التعثرات الفنية الواضحة في بعض قصصه القصيرة التي تحتويها مجموعاته الأولى (موت سرير رقم ١٢) (أرض البرتقال الحزين) (عالم ليس لنا)»[٥].

لكن هذا الشكل الفني شهد محاولات غسان المستمرة من أجل تطويع أدواته الفنية وامتلاك القدرة على توصيل رؤيته إلى قارئه، لذلك نجد انه في روايته الأولى قد تخلص من بعض العثرات الفنية التي نجدها في قصصه القصيرة الأولى، وسيظهر ذلك من خلال تحليلنا الموضوعي لقصصه ثم رواياته.

ونلاحظ انه في السنة التي كتب فيها (جدران من الحديد)، (كفر المنجم) سنة ٦٣م كتب (رجال في الشمس)، التي عبر عنها بصورة أنضج عن نفس الأفكار التي حاول التعبير عنها في قصتيه القصيرتين، كانت في ذهنه صورة الفلسطيني الذي يبحث عن الثروة الهائلة والتي ترادف الموت، فعبر عنها من خلال (كفر المنجم)، لكن تعبيره لم يكن كافياً لاحداث التأثير الذي يريده لأفكاره، كان يبحث عن الشكل الأنسب للتعبير فجاءت الرواية.

أما سنة ٦٦م فلم يكن في ذهنه سوى الرغبة في إنجاز تجديد شكلي يناسب الموضوعات التي تشغله، فلم يكتب قصة قصيرة وإنما كتب (ما تبقى لكم) لتقدم إجابة عن الأسئلة التي كانت تلح على ذهنه تلك الفترة.

وجاءت الهزيمة سنة ٦٧م وكتب قصصه القصيرة التي ترتفع فيها وتيرة المقاومة عالياً كما فعل سنة ٦٨م حين كتب (حامد يكف عن سماع قصص الأعمام) يعلن فيها أن الحاضر أنهى ارتباطه السلبي بالماضي، وكانت هذه الفكرة تحوم في رأسه، وقد عبر عنها بصورة أعمق في روايته (أم سعد) التي كتبها سنة ٦٩م.

وفي (أم سعد) نجد تعبيراً أنضج عن الواقع الواسع الذي يمور بالاحداث في تلك الفترة، هذا الواقع الذي عبرت عنه الرواية في نظرتها الشاملة للحياة أكثر من القصة القصيرة.

التطور التاريخي:

كتب غسان أربع مجموعات قصصية هي على التوالي:

- (موت سرير رقم ١٢) ١٩٦١م
- (أرض البرتقال الحزين) ١٩٦٢م
- (عالم ليس لنا) ١٩٦٥م
- (عن الرجال والبنادق) ١٩٦٨م

كما كتب قصصاً قصيرة متفرقة نشرت في المجلات والجرائد، ولم تنشر مجموعة مستقلة[٦].

ولما كان تاريخ النشر للقصة يأتي أحياناً كثيرة بعد فترة من تأليفها فسأعتمد على تاريخ التأليف لا النشر.

---

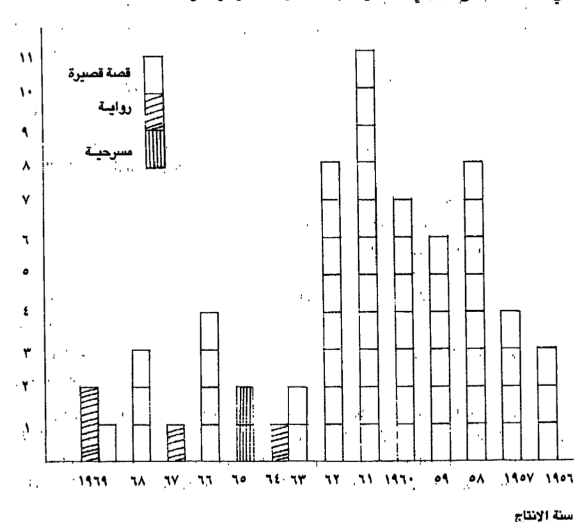
(٥) رضوى عاشور، **الطريق إلى الخيمة الأخرى**، ص (٣٥ ـ ٣٦).

(٦) اعتمدت في إشاراتي إلى هذه القصص وتاريخها على المجلد الثاني من الآثار الكاملة والذي صدر عن لجنة تخليد غسان كنفاني. المجلد الثاني، **الآثار الكاملة/ القصص القصيرة**، دار الطليعة، بيروت، ط ١، حزيران (يونيو) ١٩٧٣م.

نحن إزاء كاتب ملتزم بالواقع، ملتزم التزاماً حاداً بقضيـة شعبه، لذلك تبـرز روح الصمود والمقاومة والتمسك بالسلاح والدعوة إلى حمله من أجل النضال.

نجد صوراً من حياة الشعب الفلسطيني في تشرده وفي لجوئه ثم في صموده ومواجهته عدوه بشكل فردي حيناً وجماعي حيناً آخر.

هذه هي الروح العامة المسيطرة على قصص غسان منذ بداية كتابته للقصة حتى آخر قصة كتبها، لكننا نلمس عند تتبع القصص تاريخياً أن حدة التعبير عن الصمود وروح المقاومة هي النغمة الأساسية في كتاباته الأولى سنة ٥٦م، ٥٧م ثم تتسع دائرة اهتماماته بعد ذلك، ليتناول جوانب متعددة للواقع الفلسطيني سنة ٥٨، سنة ٥٩، سنة ٦٠، ويتجه بعدها إلى داخل النفس الإنسانية ليغوص في أعماقها موسعاً دائرة اهتماماته أكثر فأكثر، باحثاً عن أساليب جديدة يستخدمها في كتاباته، يعود سنة ٦٠، ٦٧، ٦٨، ٦٩ ليعزف النغمة الأساسية التي ارتفعت أولاً ثم انخفضت ثم عادت إلى الارتفاع عالياً كي تشكل الموضوع الرئيسي الحاد في كتابات غسان: الصمود والمقاومة.



رسم توضيحي يتتبع إنتاج غسان كنفاني كمياً وزمنياً

كتب سنة ٥٦، ٥٧ ست قصص:

ـ **شمس جديدة**	(لم تنشر)	١٩٥٦م
ـ **الورقة الأولى** / دمشق	(ثلاث أوراق من فلسطين)	١٩٥٦م
ـ **الورقة الثالثة** / الكويت	(ثلاث أوراق من فلسطين)	١٩٥٦م
ـ **الورقة الثانية** / دمشق	(ثلاث أوراق من فلسطين)	١٩٥٧م
ـ **درب إلى خائن** / دمشق		٩ـ٩ـ١٩٥٧م
ـ **المدفع** / دمشق		١٢ـ٨ـ١٩٥٧م
ـ **إلى ان نعود** / دمشق		٢٤ـ٦ـ١٩٥٧

وهي كلها تؤكد التزام غسان بقضيته، نجده في (ثلاث أوراق من فلسطين) يقدم صوراً من تاريخ الشعب الفلسطيني، يرسمه بواقعية:

الفلسطيني الصامد من الرملة، الذي يرتبط بقضيته حتى النخاع، في الورقة الأولى. يقتل الصهاينة زوجه وابنته أمام عينيه، وينتقم لهما بالصمت نفسه الذي استقبل به موتهما. حيث يفجر مكتب القائد حين يذهب ليعترف بما يعرف.

نجد «أبو عثمان» رافضاً الواقع ولا يرضاه، انه يرفضه رفضاً إيجابياً يعبر عنه تعبيره الخاص، حين يموت مؤدياً واجبه لحظة دخوله مكتب القائد.

ونجد النموذج المقابل لـ (أبو عثمان) في الورقة الثالثة، نموذج سلبي يتحول إلى نموذج إيجابي من خلال ارتباطه التدريجي بالواقع.

كانت الشخصية تتوق إلى الخلاص الفردي، وخططت بناء على رغبتها هذه، أرادت أن تحيا حياتها الفردية بعيداً عن المسؤوليات الخاصة والعامة، كانت توشك أن تسافر إلى أمريكا، لكن الواقع الحي الذي تعيشه بلدها غزة والذي جعل ابنة اخته تضحي بساقها في سبيل إنقاذ اخوتها من القذائف، أعطت الشخصية درساً كبيراً، جعلته يغير خططه جميعها ويصمم على البقاء في بلده. لقد اكتشف أن طريق الخلاص الفردي، طريق الجبناء، وانه إذا أراد أن يرتاح فعلاً فأمامه الارتباط مع الآخرين، وتحمل مسؤولياته.

أما الورقة الثانية فهي ترينا نموذجاً مقاتلاً من سنة ٤٨م، يكتشف سبب الخطأ ببديهية وعفوية يتميز بها البسطاء الصادقون.

يعيش (بائع العجوة) حياة بائسة، رغم أن حياته ـ قبل ذلك ـ كانت مليئة بالحركة والحياة، ومع ذلك فهو لا يشعر باليأس والإحباط، بل نجده يتذكر الأيام الماضية المشرقة بكل اعتزاز وإيمان، يتذكر قادة المعارك المخلصين الذين دفعوا حياتهم أثناء القتال، ويحدد الخطأ الذي أضاع كل التضحيات هباء. انه خطأ المسؤولين الذين لم يصونوا هذه التضحيات، وقبلوا المساومات، خطأ القيادة العليا.

كان يمكن أن تؤدي الأحداث نفسها بإنسان آخر إلى طريق غير الطريق الذي رسمه لنفسه بائع العجوة، لكن هذا الانسان البسيط الذي ينتمي إلى الطبقات الكادحة لم يكن ليخاف من تاريخه ويختار حلا أنانيا ضيقا.

وفي قصة (درب إلى خائن) يحسم غسان فكرة الخيانة منذ البداية، حيث لا مجال للتسامح في هذه القضايا المبدئية، حتى لو كان الخائن أقرب الأقرباء إلى الإنسان. جزاء الخائن ببساطة: القتل.

أما قصة (إلى أن تعود) ففيها تجسيد للفعل المسلح في لحظته المبكرة، مما يجعل الطريق واضحاً أمام الشعب الفلسطيني.. طريق الكفاح المسلح الذي رآه غسان منذ بداياته وتنبأ باستمراره.

وفي سنة ٥٨م يستمر الكاتب في تأكيد قضايا هامة وترسيخها: قيمة المقاومة، التشبث بالأرض واعتبارها قيمة عليا في حياة الشعب الفلسطيني، لكنه يوسع دائرة اهتمامه، ويكتب عن واقع حزين، يعيشه بعض أبناء هذا الشعب، واقع اللجوء والتشرد. يكتب مجموعة قصص:

- **القميص المسروق** - الكويت
- **البطل في الزنزانة** - الكويت
- **قرار موجز** - دمشق
- **شيء لا يذهب** - دمشق
- **لؤلؤ في الطريق** - الكويت
- **الرجل الذي لم يمت** - الكويت
- **الأفق وراء البوابة** - الكويت
- **أرض البرتقال الحزين** - الكويت

وفي قصة (الرجل الذي لم يمت) يبين مدى تعلق الفلسطيني بالأرض والفلاح منه، على وجه التحديد.

يهدد الفلاحون (السيد علي) بالقتل إذا صمم على بيع أرضه لليهود، وحين يفعل ولا يبالي بالتهديد يدبر (حمدان) ابن السيدة زينب ووالده وأخته خطة لقتله. لكنه لم يقتل بل جرح فقط وقتل حمدان حين انفجرت الرصاصة الأخيرة فمزقت صدره ووجهه.

ورغم واقع بيع بعض الأراضي لليهود من قبل بعض الفئات القليلة المتملكة للأراضي إلا أن رفض هذه الجريمة هي السمة المميزة لغالبية أبناء هذا الشعب. كما رأينا في أحاسيس أسرة (السيدة زينب) التي تمثل نموذجاً مصغراً للأسرة الكادحة الفلسطينية.

وفي قصة (أرض البرتقال الحزين) نرى واقع اللجوء والتشرد الذي يحفر في أعماق الفلسطيني على امتداد السنين.

هناك ذكرى جميلة مؤلمة تقرع رأس الراوي باستمرار، هي ذكرى الأرض التي عاش عليها مع عائلته ثم اضطر إلى تركها والنزوح عنها.

والراوي هو الأخ الأكبر لأسرة كبيرة. يتوجه إلى الأسرة جميعاً بالحديث، وأحياناً يتوجه إلى الأخ الأصغر مذكراً إياهم بواقعهم السابق.

وحديثه يضع القضية بوضوح أمام العيون، كيف يمكن أن يتحول الإنسان إلى لاجيء:

«في رأس الناقورة وقفت سيارتنا بجانب سيارات كثيرة، وبدأ الرجال يسلمون أسلحتهم إلى رجال

الشرطة الواقفين لهذا الغرض. وعندما أتى دورنا، ورأيت البنادق والرشاشات ملقـاة على الطاولة، ورأيـت صـف السيـارات الكبيرة يدخل لبنان طاوياً معارج طرقاتها ممعناً في البعد عن أرض البرتقال، أخذت أنا الآخر أبكي بتشنج حاد. كانت أمك ما زالت تنظر إلى البرتقال بصمت، وكانت تلتمع في عيني أبيك كل أشجار البرتقال التي تركها لليهود، كل أشجار البرتقال النظيف التي اشتراها شجرة شجرة، كلها كانت ترتسم في وجهه، وترتسم لماعة في دموع لم يتمالكها أمام ضابط المخفر. وعندما وصلنا صيدا، في العصر، صرنا لاجئين»[٧].

ثم يصف الشعور العميق بالخزي الذي يصيب الأب والانهيار الشديد الذي يحس به حين يشعر أنه لا يستطيع أن يعيل أسرته حتى انه يفكر في لحظة ما بالتخلص منهم ثم التخلص من حياته.

«أريد ان اقتلهم وأريد أن أقتل نفسي، أريد أن أنتهي، أريد أن»[٨].

لقد بعدت الأسرة عن أرض البرتقال فتشتت وتفرقت، لكن البرتقالة الباقية اليابسة تبقى تعبيراً عن الذكرى القاسية الجميلة في نفس الوقت، وتعبيراً عن أمل الرجوع.

وتحتل الذكريات جانباً أساسياً من كتابات غسان، الذكريات التي تقرع رأس الفلسطيني أينما ذهب.

وفي سنة ٥٩ يكتب:

- البومة في غرفة بعيدة — الكويت
- كعك على الرصيف — الكويت
- في جنازتي — دمشق
- قتيل في الموصل — الكويت
- عشرة أمتار فقط — الكويت
- علبة زجاج واحدة — الكويت

وفي سنة ٦٠ يكتب:

- منتصف أيار — الكويت
- قليعة العبيد — الكويت
- ستة نسور وطفل — بيروت
- القط — دمشق
- الخراف المصلوبة — الكويت
- عطش الأفعى — بيروت
- موت سرير رقم «١٢» — الكويت

ويختار الراوي في (البومة في غرفة بعيدة) صورة من مجلة ليعلقها في غرفته، صورة ملونة لبومة

---

(٧) غسان كنفاني، الآثار الكاملة، المجلد الثاني، ص ٣٦٧.
(٨) المصدر السابق، ص (٣٧٤).

مبتلة بماء المطر، ولا يأتي اختيار الراوي للصورة عبثاً، إذ أن براعة الصورة تكمن في نظرة معينة من عيني البومة. هذه النظرة توقظه من نومه وتلح عليه، تذكره بضرورة الاختيار وحتمية المواجهة.

صورة البومة تستدعي صوراً أخرى غاية في الأهمية من حياة الراوي. ذكريات طفل فتح عينيه على واقع استلاب بلده، وشارك رغم سنه الصغيرة في مقاومة الاحتلال.

البومة تحدق فيه الآن بعينيها وتذكره ببومة أخرى كانت تحدق فيه بينما كان يحفر في الأرض حفرة كي يدفن صندوق السلاح بعيداً عن أعين العدو.

ترمز البومة إلى المقاومة في القصة، إذا ان البومة التي كانت تحدق فيه في طفولته. كانت تقف في أعلى الشجرة متحدية رغم الرصاص والموت اللذين يتربصان بها.

الذكريات في القصة إيجابية تدفع الراوي إلى اتخاذ موقف إيجابي من الواقع المأساوي الذي يعيشه، التحدي والمقاومة هما روح الموقف الإيجابي في القصة.

أما في (عشرة أمتار فقط)[٩]، (علبة زجاج واحدة)[١٠]، (موت سرير رقم ١٢)[١١] (في جنازتي)[١٢]فإن بها صوراً مختلفة لقسوة المنفى الذي يعيشه الكاتب والآلاف من الفلسطينيين، يعبر عنه ويرسمه في قصصه، بارداً، قاسياً، لا يحتضن من يلجأ إليه إنما يقتله دون رحمة.

وفي (علبة زجاج ملونة) نجد صورة واضحة لعالم المنفى بشكل بشاعته وقسوته. هذا العالم الذي يأتي وصفه سريعاً على لسان الراوي في بداية القصة:

«كنا نعيش كفئران التجارب، في علبة من زجاج نظيف»[١٣].

ويمضي الراوي في تجسيد صورة حية لهذا الواقع من خلال تجربته هو، كان هذا العالم مليئاً بكل شيء ولا شيء في نفس الوقت.

الطعام متوفر والنوم مريح، لكن لا مجال لأي إحساس إنساني. إذ أن العطش إلى المرأة الذي يفتقده الراوي وأصحابه في مكان العمل يرمز إلى العطش الإنساني الذي لا يجده الراوي داخل علب الزجاج وخارجها.

سافر وقت عطلته باحثاً عن الارتواء الإنساني لم يجد غير القسوة والعطش، لم يكن للعالم الرخيص، عالم العاهرات أن يشعره بالانتماء والدفء الإنسانيين، لقد رأى ما نفره وأبعده عن هذا العالم، كان يقترب ويبتعد عن دور العاهرات ولكنه في اللحظة التي أوشك أن يقرع فيها باباً منها قرأ جملة مكتوبة على خشب الباب «هنا بيت عمال».

ورغم اننا نحس بالافتعال في الطريقة التي أبرز بها الكاتب هذا التناقض، إلا انه أراد أن يحسم

---

(٩) غسان كنفاني، **الآثار الكاملة**، المجلد الثاني، ص ٤٥٩.
(١٠) **المصدر نفسه**، ص ٤٧٩.
(١١) **المصدر نفسه**، ص ١٢٥.
(١٢) **المصدر نفسه**، ص ٩٩.
(١٣) **المصدر نفسه**، ص ٤٨١.

للراوي تردده فيتجه إلى المدينة دون أن يلتفت إلى الوراء مستشعراً علبة الزجاج تحيطه خارج عمله كما أحاطته داخل عمله.

«تقول علب زجاج؟ انها علبة زجاج واحدة كبيرة.. نحن نتحرك داخلها، ولكننا لا نغادر.. نحن ننتقل من طابق إلى آخر.. ولكننا لا نغادر»(١٤).

هذا هو عالم المنفى الذي يصطدم به الفلسطيني خارج بلاده والذي يعبر عنه غسان بمرارة كبيرة.

وتتجه قصص غسان في السنوات التالية سنة ٦١، ٦٢، ٦٣ إلى داخل النفس الإنسانية لتعبر عن خلجاتها.

في سنة ٦١م يكتب: في بيروت

- **الأرجوحة /**
- **العطش /**
- **المجنون /**
- **ثماني دقائق /**
- **أكتاف الآخرين /**
- **السلاح المحرم /**
- **الصقر**
- **المنزلق /**
- **لو كنت حصاناً /**
- **نصف العالم /**
- **رأس الأسد الحجري /**

وفي سنة ٦٢م يكتب: في بيروت

- **ابعد من الحدود /**
- **الأخضر والأحمر /**
- **لا شيء /**
- **ذراعه وكفه وأصابعه /**
- **الشاطىء /**
- **رسالة من مسعود /**
- **جحش /**
- **يد في القبر /**

وفي سنة ٦٣م يكتب: في بيروت

- **جدران من حديد.**
- **كفر المنجم /**

---

(١٤) غسان كنفاني، الآثار الكاملة، المجلد الثاني، ص ٤٩٤.

كثير من هذه القصص تصور حالة التمزق والوحدة التي تعانيها الشخصية الفلسطينية، حين ينقطع التواصل بينها وبين العالم.

في قصة (العطش) تعاني الشخصية إحساساً عميقاً بالوحدة، فهو مؤلف فاشل لم يستطع أن ينجح في عمله، ولم ينجح في تكوين علاقات مع الآخرين، وهذا ما جعله يستشعر الكآبة ويعترف بحاجته إلى المشاركة وإلى العلاقات الإنسانية.

«لو كان في الغرفة إنسان آخر لقال له متأففاً: «أريد أن أشرب» ليس من المهم أن تشرب.. المهم أن تجد من تقول له انك تريد أن تشرب.. انك ظامىء»[١٥].

وفي (الصقر): يرسم غسان عالمين: عالم أنيق مرتب، هو العالم الذي يعيش فيه المهندسون، وعالم إنسان بسيط كادح (جدعان) يرفض العالم الأول ويصر على بناء عالمه هو كما يفهمه ويرضاه.

لهذا يرفض «جدعان» أن ينام على غير سريره، يصر على العيش ضمن عالمه هو، يرفض النوم على السرير الأبيض الذي تغير أغطيته باستمرار.

«ويبني لنفسه سريراً عجيباً من ثلاثة ألواح خشبية انتزعها من صندوق كبير ثم رفعها على ست توائم وفرش فوقها قطعة من جلد ماعز أسود»[١٦].

كما انه كان يرفض لبس البدلة الأنيقة ذات الأزرار الصفراء الكبيرة، التناقض هنا بين الإنسان المستغل، صاحب العمل، وبين المستغلين الكادحين الذين يمثلهم جدعان.

ان جدعان رمز للانسان الكادح، الذي يرفض عالم الاستغلال بطرقه الخاصة ويتوازى عالم جدعان (بدلالة الاسم) مع دلالة الصقر (نار).

ونار صقر شديد البأس توقف عن الاصطياد حين أحب غزالاً من الغزلان، كذلك نجد أن جدعان قد توقف عن الاصطياد حين أحب الفتاة ذات الشعر الأحمر.

يرفض جدعان هذا النوع من الحياة، لذلك فقد تركها وبدأ يرسم في مخيلته صورة عالم جديد كل الجدة.

إن هذا العالم البشع المقيت المستغل ليس الإنسان الفلسطيني الذي ينشد الحرية ويكره قيود السجن، يكره استغلال الإنسان لأخيه الإنسان.

ولم يتخل الكاتب في أي فترة من فترات حياته الأدبية عن الدعوة إلى المقاومة فنحن نلمسها في كتابته خلال هذه السنين أيضاً.

في (السلاح المحرم) سنة ٦١م يخطف (أبو علي) البندقية من الجندي الأجنبي كي يستخدمها في محاربة الضباع، ولم يكن خطف البندقية سهلاً إذ أن (ابو علي) بذل جهداً كبيراً في انتزاعها من يد الجندي، رغم تعبه الذي نسيه بمجرد تفكيره بامتلاك بندقية، لكن الرجل لا يصل إلى بيته لأن لصين

---

(١٥) غسان كنفاني، **الآثار الكاملة**، القصص القصيرة، ص ١٨٥.

(١٦) **المصدر نفسه**، ص ٤٢٦.

تعرضا له في الطريق وانتزعا البندقية منه، ومات أبو علي.

مات بعد أن استمات في سبيل المحافظة على البندقية، مبيناً الطريق الذي يوضحه الكاتب والذي لا حياة للشعب الفلسطيني من غيره، طريق السلاح والمحافظة عليه أو الموت.

وفي (الأخضر والأحمر) سنة ٦٢م يدعو إلى مقاومة الموت مهما كانت المقاومة هزيلة وصغيرة، ويعبر عن هذا من خلال الأسود الصغير الذي يولد في نفس اللحظة التي يموت فيها الشهيد.

انه لا يرى الموت فحسب لكنه يرى الحياة التي تنشق من الموت أيضاً، يرى ولادة الأمل من أعماق الهزيمة.

الليل يصاحب النهار والنهار سيشرق حتماً رغم ساعات الليل الطويلة. والقصة مقسمة ثلاثة أقسام: النزال، جدول الدم، الموت للند.

يصف القسم الأول في غنائية عالية النبرة ولغة شاعرية مصرع الشهيد. الشهيد الذي أحب الحياة ولم يشأ أن يموت، لكن الموت كان له بالمرصاد.

«لحظة موت واحدة ولكنها حاسمة ونهائية.. ولم يكن يعرف هو، انها واقفة هناك، بالانتظار، كان بينه وبينها يقف أيار»(١٧).

ومع ذلك لم يستسلم للموت بسهولة فكان النزال بينهما الذي انتهى بانتصار الموت، لكن أيار كان ضخماً وكان كبيراً وكان قد صبغ الطريق بالخضرة»(١٨).

لقد استخدم غسان أيار كي يرمز إلى الحياة الكامنة في أعماق الموت ويشعرنا بحتمية ولادة النقيض.

ويولد النقيض في القسم الثاني (جدول الدم)، انه الأسود الصغير.

«ذلك انه في المكان الذي سقط فوقه الجبين، في الحفرة المدورة التي صنعتها السقطة، ولد طفل صغير»(١٩).

ويشق الصغير طريقه بأظافره، كالدودة.

«لا يلتفت إلى الوراء ولا يتطلع إلى فوق ولا يحول رأسه إلى الجوانب.. وكان يحس، فيما هو يشق طريقه المظلم، أقدام الناس فوق رأسه تروح وتجيء فيشعر بأنه لو جرب أن يصعد إلى فوق إذن لديس كما تداس الخنافس»(٢٠).

إنه التعبير الأدبي الجميل عن ولادة المقاومة وعن الموت الذي يلاحقها والذي يضطرها أن تبقى تحت الأرض حتى تتمكن من البقاء.

---

(١٧) غسان كنفاني، **الآثار الكاملة**، المجلد الثاني، ص ٣٥٤.
(١٨) **المصدر نفسه**، ص ٣٥٥.
(١٩) **المصدر نفسه**، ص ٣٥٦.
(٢٠) غسان كنفاني، **الآثار الكاملة**، المجلد الثاني، ص ٣٥٨.

وفي القسم الثالث (الموت للغد) دعوة للأسود الصغير أن يقف متحدياً فقد كبر الصغير وحان الوقت كي يثبت وجوده وينتزع شرعية هذا الوجود.

«أيها الذي يعيش تحت أكداس الأقدام.. اكبر.. اكبر.. لماذا لا تكون نداً قبل أن تموت؟»[21].

وفي سنة ٦٥م تعلن المقاومة عن وجودها، وتكون انطلاقة الثورة الفلسطينية المسلحة ويكتب غسان في هذه السنة:

(العروس / بيروت)

(الدكتور قاسم يتحدث لايفا عن منصور الذي وصل إلى صفد) / شباط
(أبو الحسن يقوص على سيارة انكليزية) / آذار
(الصغير وأبوه والمرتينة يذهبون إلى قلعة جدين / نيسان

ونجد في هذه القصص استمراراً لموضوعاته التي كتبها سنة ٥٦م، ولكننا نحسها أكثر نضجاً وأعمق زاوية رؤية.

في قصة (العروس)[22] مواكبة خلاقة لانطلاقة الثورة المسلحة سنة ٦٥م وليست مجرد إعلان أو دعاية عن هذه الثورة..

ولقد وجد غسان نفسه في هذه الثورة التي طالما بشر بولادتها، ورأى حتمية وجودها.

تبدأ القصة برسالة من الراوي الى صديقه رياض يحدثه فيها عن «رجل طويل جداً، صلب جداً، لا أعرف اسمه، لكنه يلبس بدلة خاكية عتيقة، ويلوح لأول وهلة كأنه مجنون»[23].

التقط غسان هذا الارتباط بين الرجل الفلسطيني والبندقية وجسدها في القصة.

قابل الراوي هذا الرجل. الباحث عن عروسه، وأوصل إليه التأثير مما جعله بدوره يبحث عنها. أما حكاية الرجل فيلخصها لنا بالآتي:

بدأت قصته لا بد في يوم من أيام حزيران عام ١٩٤٨م، كان هذا الرجل فقيراً لا يملك ثمن البندقية، وعندها كان يسمع بنبأ هجوم على موقع صهيوني يستعير بندقية من أحد ما مع تعهده بإرجاعها.

وحدث أن تمكن من الحصول على بندقية بجهده الخاص، كانت بندقية جميلة تضارع أجمل الفتيات، لكن الضابط بعثها إلى القيادة كي تتبين نوعها.

قاتل الرجل في سبيل أن لا تذهب البندقية وحدها إلى القيادة، وأراد أن يرافقها لكنه يحصل على وعد قاطع أن تعود له البندقية ومعها فشك جديد. تذهب ويبقى الرجل منتظراً عروسه.

---

(٢١) **المصدر نفسه**، ص ٣٥٨.
(٢٢) نشرت هذه القصة للمرة الأولى في ٢٩/١/٦٥ في «**ملحق فلسطين**» الذي كان يصدر عن جريدة المحرر البيروتية، ثم اعيد نشرها في مجموعة «عالم ليس لنا»، (١٩٦٥)م.
(٢٣) غسان كنفاني، **الآثار الكاملة**، المجلد الثاني، ص ٥٩١.

يهاجم الصهاينة القرية، ويحتلونها، لكن رجال القرية يستردونها من الصهاينة ويعود الهجوم، كل هذا يحدث وهو مجرد من سلاحه.

يحن الرجل ويمضي أيامه بحثاً عن البندقية إلى أن يجدها مع رجل دفع ثمنها مائة جنيه. أخذها من رجل عجوز مهراً لابنته.

ترك العاشق عروسه مرغماً لرجل ضحى بابنته في سبيل البندقية. ونعرف أن القرية قد عادت إلى أهلها بسواعد رجال القرية للمرة الرابعة. ويدعونا الراوي جميعاً أن نبحث: «ولكن يا عزيزي رياض لماذا لا تفتش معي عن ذلك الرجل؟ انه رجل طويل جداً، صلب جداً، لا أعرف اسمه ولكنه يلبس بذلة خاكية قديمة، ويبدو كأنه محاط برذاذ مضيء، ويلوح لأول وهلة، حين يستوقفك ليسألك: «هل رأيت العروس؟» يلوح كأنه مجنون. ابحث معي عنه، حيث أنت. فلدي أخبار جديدة عن العروس»[٢٤].

يريد غسان أن يبشر الرجل انه سيستطيع أن يجد عروسه الآن، وحين يبشر غسان ذلك الرجل فإنه يبشر الشعب الفلسطيني بوجود البندقية المقاتلة.

إن العروس موجودة الآن في مخازن الثوار الذين انطلقوا في الفاتح من يناير عام ١٩٦٥ استجابة لأعمق ما في هذا الشعب من أماني وآمال.

ونلاحظ تكثيف الأحداث في القصة، مما يجعل للقصة قيمة فنية كبيرة.

«إنها تقدم الملحمة الفلسطينية والبطل الفلسطيني ممثلاً بالعاشق وشاري البندقية ورجال القرية والآلاف غيرهم لا يظهرون في القصة»[٢٥].

لقد هزموا، كما يبين الكاتب، في قصة سابقة على يدي القيادة (ورقة من الطيرة)[٢٦] لكنهم بقوا صامدين في عشقهم، في بحثهم عن العروس، عن قيادة حكيمة يثقون بها ويلتفون حولها.

تمثل قصة غسان (العروس) إحدى العلامات الهامة على تحول غسان إلى رؤية أكثر واقعية إلى اتجاهه نحو التعبير عن ارتباطه بالفكر الجديد، ذلك الفكر الذي جعله لا يلمس الجرح فحسب، بل يغوص إلى أعماق المأساة غير هيّاب يكتشف جذورها ويرى الأمور في ترابطها الماضي مع الحاضر ثم المستقبل. ويستمر غسان في السنوات التالية في الكتابة الواقعية فيكتب سنة ٦٧م:

الصغير يذهب إلى المخيم ـ آذار.
الصغير يكتشف أن المفتاح يشبه الفأس ـ أيار.

وسنة ٦٨م:

مدخل كتب في كانون ١ ـ ٦٨م
صديق سلمان يتعلم أشياء كثيرة في ليلة واحدة / شباط
حامد يكف عن سماع قصص الأعمام / شباط

---

(٢٤) **المصدر نفسه**، ص (٦٠٦).
(٢٥) رضوى عاشور، **الطريق إلى الخيمة الأخرى**، ص (١٠١).
(٢٦) كنفاني، **الآثار الكاملة**، المجلد الثاني، ص (٦٠٦).

وسنة ٦٩م:

كان يومذاك طفلاً / بيروت آيار

لقد جاءت هزيمة سنة ٦٧م كي توضح الطريق أكثر أمام الإنسان الفلسطيني، جاءت لتبين أهمية الارتباط بالماضي الايجابي وضرورة تحطيم الارتباط بالماضي السلبي. في قصة (حامد يكف عن سماع قصص الأعمام)/ شباط ٦٨م.

يفقد حامد سمعه بسبب الدوي الراعد المتسبب عن القذيفة التي أطلقها عن قرب على دبابة العدو ويذهب بعد انتهاء مهمته مع صاحبيه أسعد والراوي إلى بيت الراوي. هناك كان عم الراوي يـزور البيت، وتحدث كثيراً عن الحذر والخوف وكل ما يدعو إلى إحباط الهمم، توجه بالحديث إلى حامد، لكن حامد لم يسمعه. لم يكن ليسمع سوى صوت واحد: الدوي الذي لا يهدأ، الصوت الوحيد الذي يطمر كل ما عداه ويدفنه»[٢٧].

حامد، رمز الفلسطيني الثائر، ينهي هنا ارتباطه بالماضي السلبي، الماضي الذي يشل الإنسان عن التقدم إلى الأمام ويتحدث دائماً عن الحكمة ووجوب الحذر والانتظار. ولقد اختار الكاتب الصمم لكي يرمز إلى تحطيم الرابط المتخاذل الضعيف مع الماضي كي يستطيع الفلسطيني أن يغير واقعه دون أية عوائق. أما شخصية الراوي فهي تقنية يلجأ إليها كثيراً، يريد بواسـطتها أن يبشر ويعـظ ويصوغ الشعور بالموقف في أسلوب شعري ثابت.

التحليـل المـوضوعي:

عندما نقرأ قصص غسان القصيرة قراءة تحليلية دقيقة، ترتسم أمام أعيننا موضوعات أساسية شغلت ذهن الكاتب فعبر عنها من خلال القصة القصيرة.

(١) نجد ان الأرض الفلسطينية قد شكلت محوراً لأعمال غسان القصصية كلها. حمل غسان بلاده بين ثنايا جلده، صورها معتمداً على ذكرياته شبراً شبراً، صوّر اغتصاب الأرض ثم خـروج الشعب من هذه الأرض ومعاناته المترتبة على خروجه. المعاناة في الخيمة والمعاناة في المنفى.

وحين صوّر نضال الشعب الفلسطيني فقد جسّد لنا هدف هذا النضال وهو استعادة الأرض الفلسطينية المغتصبة أو الموت دونها.

ونجد كتاباته الأولى التي تصور النكبة الفلسـطينية وفقـدان الأرض مشبعة بـالرومانسيـة، والصراخ والخطابية أحياناً، ولكنها لا تلبث أن تخرج منها إلى رؤية أكثر نضجاً بعد ذلك.

تظهر هذه البدايات واضحة في قصة (أرض البرتقال الحزين)[٢٨] حيث يسجل واقع الهزيمة المر ثم الاحساس بالهزيمة والعار من جراء الهزيمة.

في القصة، هناك ذكرى جميلة مؤلمة تقرع رأس الراوي باستمرار، هي ذكرى الأرض التي عاش فيها مع عائلته ثم اضطر إلى تركها والنزوح عنها.

---

(٢٧) غسان كنفاني، **الآثار الكاملة**، المجلد الثاني، ص ٧٦٣.

(٢٨) غسان كنفاني، **الآثار الكاملة**، القصص القصيرة، ص (٢٦٩).

والراوي هو الأخ الأكبر لأسرة كبيرة، يتوجه إلى الأسرة جميعاً بالحديث، وأحياناً يتوجه إلى الأخ الأصغر مذكراً إياهم بواقعهم السابق. وحديثه يضع القضية بوضوح أمام العيون: كيف يمكن أن يتحول الإنسان إلى لاجئ.

«في رأس الناقورة وقفت سيارتنا بجانب سيارات كثيرة، وبدأ الرجال يسلمون أسلحتهم إلى رجال الشرطة الواقفين لهذا الغرض، وعندما أتى دورنا ورأيت البنادق والرشاشات ملقاة على الطاولة، ورأيت صف السيارات الكبيرة يدخل لبنان طاوياً معارج طرقاتها ممعناً في البعد عن أرض البرتقال أخذت أنا الآخر أبكي بتشنج حاد. كانت أمك ما زالت تنظر إلى البرتقال بصمت. وكانت تلتمع في عيني أبيك كل أشجار البرتقال التي تركها لليهود، كل أشجار البرتقال النظيف الذي اشتراها شجرة شجرة، كلها كانت ترتسم في وجهه، وترتسم لماعة في دموع لم يتمالكها أمام ضابط المخفر، وعندما وصلنا صيدا في العصر، صرنا لاجئين»[٢٩].

ثم يصف الشعور العميق الخزي الذي يصيب الأب والانهيار الشديد الذي يحس به حين يشعر انه لا يستطيع أن يعول أسرته حتى انه يفكر لحظة في التخلص منهم ثم التخلص من حياته.

«أريد أن أقتلهم أريد أن أقتل نفسي، أريد أن أنتهي، أريد أن...»[٣٠].

كان الأب يضع المسدس الأسود على الطاولة وإلى جانبه برتقالة.

هذه البرتقالة هي التي تبشر بالأمل رغم جفافها ويبوستها، انها الذكرى المرة الجميلة، في نفس الوقت، ذكرى الأرض واغتصابها في نفس الوقت.

وفي قصة (أبعد من الحدود)[٣١] سنة ٦٢م، يمتلئ الخطاب الذي يلقيه الشاب الهارب من السجن أمام الرجل الهام بالصراخ، صحيح انه صراخ يحوي بعض الحقائق لكنه يأتي وكأنه خطبة سياسية، منشور ثوري، لكنه لا يمكن أن يكون قصة فنية لها قيمتها.

«سيدي ان مؤسستنا تقدم خدمات أخرى لا يحصيها العد.. نحن مثلاً اكثر جماعة ملائمة من أجل أن تكون مادة درس للبقية.. الأحوال السياسية مستعصية صعبة؟ إذن، اضرب المخيمات اسجن بعض اللاجئين، بل كلهم إن استطعت اعط مواطنيك درساً قاسياً دون أن تؤذيهم.. ولماذا تؤذيهم إذا كان لديك جماعة مخصصة تستطيع أن تجري تجاربك في ساحاتها؟»[٣٢].

نلمس الخطابية والمباشرة في كلمات الشاب الهارب السابقة، ان غسان يشرح حالة الفلسطينيين الناتجة عن تشريدهم، وبين حالة الحصار الشديدة التي فرضت عليهم، كل ذلك من خلال كلمات واضحة كان يمكن أن يكتبها في مقال أسبوعي من مقالاته الصحفية.

وتتبين المباشرة الشديدة من خلال وصفه المقارن بين الرجل الهام الذي يشرب الشاي ويستمتع بالدفء مع أفراد أسرته والشاب الهارب الذي يرتعش من البرد ولا ينتعل حذاءاً يدفئ قدميه.

(٢٩) غسان كنفاني، الآثار الكاملة، القصص القصيرة، ص (٢٦٧).
(٣٠) المصدر نفسه، ص (٣٧٤).
(٣١) المصدر نفسه، ص (٢٧٥).
(٣٢) المصدر نفسه، ص (٢٨٦).

يعلن الشاب هذه الحقيقية من خلال خطابه أمام الرجل الهام:

«هذا صوت أسناني تصطك من شدة البرد يا سيدي، لا تخف أنا لا أحمل سلاحاً إذا كنت تعتقد أن أسناني ليست سلاحاً. ان ساقي عاريتان ممزقتان لأنني قفزت من نافذتك»(٣٣).

هذه الحقائق التي يقولها الكاتب تشعرنا بتسطح القصة. وحين نقارن بين هذه القصة وقصة أخرى لنفس الكاتب (ثماني دقائق)(٣٤) نحس الفارق الكبير بين لمس المسائل من خلال الحدث وتطوره ومن خلال رسم الشخصية وبين أن يقولها الكاتب على لسان أبطاله.

في (ثماني دقائق) نحس المقارنة بين الإنسان الكادح المستغل والانسان المستغل أعمق وأنضج، إذ أننا من خلال سير الحدث نبدأ في تلمس موقف الشخصية إلى أن تنكشف تماماً عند نهاية القصة.

حين يستخدم السيد علي تيسير في خدمة تشكل خطراً على حيـاة تيسير. نبـدأ تلمس الموقف والتفكير الذي يميز شخصية السيد علي: يتبين مـوقف الإنسان المستغـل الذي لا يهتم إلا براحـة الشخصية وبما يدخل البهجة على قلبه دون أي اهتمام بالإنسان الذي يمكن أن يدفع حياته ثمنـاً لراحته.

وحين يفكر تيسير في الشرفة التي سيقفز عليها، والتي يمكن أن تؤدي إلى رفاقه، ويفكر في نفسه وفي الليرات التي يمكن أن يكسبها ثمناً لهذه الخدمة والتي يمكن أن يسعد بها شقيقته. يتضح موقف تيسير من هذا العالم، موقف الإنسان المستغل الذي يفكر بصمت في وضعه وفي قهره.

(٢) عانى الفلسطيني طويلاً واقع التشرد واللجوء وكل ما نجم عن ذلك من بؤس لكن هذا البؤس ليس ساكناً، يلتقط الكاتب بذرة الايجابية ويصورها في حالتها الجنينية هذه.

ويتبدى هذا في قصة مميزة من قصصه (كعك على الرصيف)(٣٥).

إن حميد في القصة ليس إلا نموذجاً لآلاف من الأطفال الذين سلكوا طريق الرجولة منذ الصغر.

لقد احتك حميد بالحياة احتكاكاً قاسياً، جعله قادراً على التصدي لها، وجعله راغباً في الاحتفاظ بحياته الخاصة التي يعتقد انها الشيء الوحيد الذي يملكه، ولذلك لجأ إلى شبكة أكاذيب حتى لا يقر بواقع لا يرضاه لنفسه.

«كنت أحس انني أدرس أطفالاً أكبر من أعمارهم، أكبر بكثير، كل واحد منهم كان شرراً انبعث من احتكاكه القاسي بالحياة القاسية، وكانت عيونهم جميعاً تنوس في الصف كنوافذ صغيرة لعوالم مجهولة، ملونة بألوان قاتمة، وكانت شفاههم الرقيقة تنطبق باحكام كأنها ترفض أن تنفرج خوف أن تنطلق شتائم لا حصر لها دون أن يستطيعوا ردها، كان الصف إذن عالماً صغيراً، عالماً من بؤس مكوم ولكنه بؤس بطل»(٣٦).

---

(٣٣) المصدر نفسه، ص (٢٨٠).
(٣٤) المصدر نفسه، ص (١٩٧).
(٣٥) غسان كنفاني، **الآثار الكاملة**، القصص القصيرة، ص (٨١).
(٣٦) المصدر نفسه، ص (٨٦).

هذا البؤس البطل الذي يصفه غسان، هو العلامة على الاتجاه الذي يسلكونه، والذي هو طريقهم الوحيد إلى الخلاص، إلى حل مشاكلهم، إنه طريق الثورة القادمة ولا ريب، والتي بشر بها غسان.

يعمل حميد في الليل كي يوفر قوته في النهار، وهذا أمر ضروري في زمن الاشتباك، ليس الاشتباك في ميدان القتال الذي هو مؤقت، بل انه الاشتباك المستمر من أجل توفير اللقمة في (الصغير يذهب إلى المخيم)[٣٧]، كان الجوع هو الهم اليومي الذي يسميه الصغير: زمن الاشتباك.

«كنا نقاتل من أجل الأكل، ثم نتقاتل لنوزعه فيما بيننا، ثم نتقاتل بعد ذلك»[٣٨].

في القصة صراع مستمر من أجل البقاء، الفضيلة الأولى التي يسعى الجميع إلى تحقيقها. القاص الصغير وعصام يذهبان إلى سوق الخضار للم بقايا الفواكه والخضروات. والجد يهتم بقراءة الجريدة وهو لا يعرف القراءة فيسرق خمسة قروش من أي جيب كي يشتري واحدة يدفعها لمن يعرف القراءة كي يقرأها له.

وحين يعود الصغير وعصام إلى البيت يلقيان بما معهما للأسرة التي تنتظر، وذات مرة رأى الصغير ورقة نقدية من فئة الخمس ليرات تلمع إلى جانب حذاء عصام الذي رآها بعده في نفس اللحظة.

ركض عصام بالثروة الكبيرة التي يملكها، وأحس أن العالم كله يركض وراءه. ولم يسلك طريقه العادي للعودة، إنما غير طريقه بحسه الطفولي خوف أن يكون هناك من يلحقه.

وحين وصل البيت، كان الجميع متحفزين بانتظاره، كل يريد الخمس ليرات أو نصفها، وبدأت المعركة التي لم يكن لها سوى هدف واحد، ولكن الطفل قاوم الضربات:

«لكنهم لم يكونوا يعرفون حقاً معنى أن يكون الطفل متمسكاً بخمس ليرات في جيبه زمن الاشتباك»[٣٩].

انها رمز لثروة أكبر، ولم تكن أهميتها أبداً في قيمتها المادية، كان يحس الصغير وهو يمتلكها أن بيده مفتاحاً للخلاص وأنه بفقدانها سيفقد الأمل الذي تمثله النقود.

«والقصة ليست من أبرع ما كتبه غسان من الزاوية الفنية فحسب بل انها أشد قصصه طواعية لابراز فكرة النسبية في العلاقات»[٤٠].

لقد تغيرت علاقة الصغير بأهله منذ هذه الليرات الخمس، أصبح يحس بشيء خاص به يزرع في نفسه الأمل، كما أحس الأهل ان كلاً منهم يمكن أن يحقق أملاً خاصاً به من خلال ليراته هو.

وحين حصلت حادثة للصغير ودخل المستشفى، لم يجد الليرات وقت صحوته ومع ذلك لم يغضب، كان قد أتى دور عصام ليحس بالأمل.

---

(٣٧) **المصدر نفسه**، ص (٧١٣) سبق أن نشرت هذه القصة تحت عنوان «زمن الاشتباك».
(٣٨) **المصدر نفسه**، ص (٧١٦).
(٣٩) **المصدر نفسه**، ص (٧٢٣).
(٤٠) إحسان عباس، **شؤون فلسطينية** (١٣) الجسور والعلاقات في قصص غسان، ص (١٤١).

«لم أكن غاضباً لأنه كان ملهياً وأنا أنزف دمي بأخذ الليرات الخمس»[٤١].

(٣) حين يغترب الفلسطيني عن وطنه ويعيش في المنفى تمتلكه أحاسيس الحنين الجارف إلى الوطن، وينكشف الوهم الكبير الذي عاشه وهو يحلم بالثروة والجاه والراحة في غير بلاده.

المنفى معادل للمعاناة الشديدة في قصص غسان كنفاني، هذه المعاناة تدفع بعض الفلسطينيين باتجاه الفعل. باتجاه تحطيم الوهم وحمل البندقية. وتدفع البعض الآخر باتجاه الموت.

في (لؤلؤ في الطريق)[٤٢] وصف لحياة المنفى بقساوتها وبشاعتها، حياة الركض في سبيل القرش، هذه الحياة التي لا ترحم أحداً، اما أن يلحق المرء بعجلتها الدائرة بجنون أو تقتله وتطحنه.

يسافر سعد الدين إلى الكويت طامحاً طموحاً لا حد له في الربح المادي. وينزل ضيفاً عند صاحبه حسن، لكن سعد الدين لم يكن مؤهلاً بما يمكن أن يكفل له الربح المادي الذي يطمع في تحصيله. ويحاول حسن أن يبين لسعد الدين صعوبة بحثه، وأن يقنعه بالرجوع إلى بلده.

«قلت له في مرة أن العجلة تدور هنا شرسة إلى حدود أسطورية، وانها لا تهتم بالانسان الفرد على الاطلاق، وأن الجوع بالنسبة للبذخ الماثل لا يمكن أن يكون إلا منظراً سلبياً فحسب، وان الناس هنا يركضون وراء القرش إلى حد انهم لا يلتفتون خلفهم كي يشاهدوا الزاحفين»[٤٣].

لكن سعد الدين لا يقتنع ويصمم على المضي في البحث، وحين تقارب نقوده على الانتهاء يلجأ إلى وهم أخير، يشتري محارات بكل ما تبقى معه من نقود متصوراً أنه سيلقى لؤلؤة حقيقية كبيرة تعوض عن كل معاناته، لكن المحارات كانت فارغة.

تابع سعد الدين الرجل وهو يفتح المحارات وكأنه يتابع آخر أمل له في الحياة. وحين تبقت محارة واحدة كان قد وصل إلى حافة الهاوية، ولم ينتظر حتى يفتح الرجل المحارة الأخيرة، سقط على وجهه ميتاً، انه المنفى بكل وحشيته، المنفى الذي يجابه الفلسطيني بواقعه اللاانساني، وحين يضع الفلسطيني أمله وحياته كلها فيه يقتله دون رحمة وينتصر عليه، أما حين يترك الفلسطيني المنفى دون أسف ويتجه نحو البندقية فإنه يكون المنتصر لنفسه على المنفى.

(٤) «لم يكن الموت بالنسبة لكنفاني مغامرة تعاش، أو أحاسيس نادرة تقتنص بقدر ما كان معشعشاً في نسيج حياته الشخصية بصورة جعلت منه شيئاً أليفاً، هذه الالفة جعلته يتخطى الذاتية في معالجته لقضية الموت وأن يطرحها جزءاً من نسيج العمل الفني، دون أن تفرض عليه من الخارج»[٤٤].

كانت القضية الفلسطينية أساس كتابات غسان كنفاني، وكان الموت مرتبطاً بهذه القضية باستمرار.

أدى وجود الفلسطيني في المنفى إلى موته، وأدى حمل الفلسطيني البندقية إلى موته، لكن طعم

---

(٤١) غسان كنفاني، **الآثار الكاملة**، القصص القصيرة، ص (٧٢٦).

(٤٢) **المصدر نفسه**، ص (١٥٣).

(٤٣) **المصدر نفسه**، ص (١٥٨).

(٤٤) بلال الحسن، **شؤون فلسطينية**، عدد (١٣)، غسان والموت، ص (١٥٠).

الموت لم يكن واحداً أبداً.

هناك فارق كبير بين الموت الذليل على (سرير رقم ١٢) أو على كومة نفايات وبين الموت المشرف في ميدان القتال أو فوق (المدفع) لحظة النزال. في (موت سرير ١٢)(٤٥) يموت المريض (محمد علي أكبر) دون أن يحس بموته أحد. مات رقماً مهملاً كما عاش رقماً مهملاً في مستشفى من مستشفيات الكويت، بعد أن فشل في الحصول على الأرباح التي كان يحلم بها.

ولم يكن إلى جانب المريض وهو يموت سوى صندوق كان يصاحبه في حله وترحاله. هذا الصندوق الذي يحمل دلالة مزدوجة.

انه رمز للوهم الكبير في الحصول على ثروة كبيرة كما تبين من قصة الراوي المتخيلة عن الصندوق، وهو رمز للفقر والمرارة في الحقيقة دون أوهام.

وفي (لؤلؤ في الطريق) يموت سعد الدين ميتة حقيرة بشعة في المنفى، حين يكتشف الوهم الكبير الذي عاشه.

لكننا نجد طعماً آخر للموت في (الصغير وابوه والمرتينة يذهبون إلى قلعة جدين) انه الموت في سبيل القضية، الموت في ساحة القتال.

وفي (المدفع)(٤٦) نلمس الموت المشرف لحظة القتال:

أحضر سعيد الحمضوني إلى قريته رشاشاً من طراز (الماشينغن) اشتراه من يافا، وكانت القرية بحاجة ماسة إلى هذا السلاح، وعرف سعيد حاجة القرية وأصبح اسم سعيد مقترناً بالمدفع، وأصبح وجوده ضرورياً للمدفع، وكأنه أصبح أداة من أدوات المدفع.

يتقدم اليهود باتجاه القرية بينما المدفع مصاب بالعطب، ويفكر في طريقة تجعل المدفع ينطلق ويقترح على أحد رجاله:

«سأشد الماسورة إلى بطن المدفع بكفي، وحاول أن تطلق.. لا يوجد أية دقيقة لتضيع في الكلام.. دعنا نجرب»(٤٧).

وتقترب نهاية سعيد مع إطلاق المدفع، ولكنها النهاية المشرفة التي يتوق إليها الفلسطيني.

«شعر بأنها النهاية.. نهاية تاق إليها طويلاً وها هي ذي تتقدم إليه بتؤدة. كم هو بشع الموت.. وكم هو جميل أن يختار الإنسان القدر الذي يريد»(٤٨).

لقد مات سعيد باختياره، ليس كمّاً مهملاً، إنما كان يؤدي أعظم الخدمات لشعبه، كان يضحي بحياته ويموت لتعيش القرية وتبقى الأرض.

---

(٤٥) غسان كنفاني، الآثار الكاملة، القصص القصيرة، ص (١٢٥).
(٤٦) المصدر نفسه، ص (٨٠٣).
(٤٧) المصدر نفسه، ص (٨٠٩).
(٤٨) المصدر نفسه، ص (٨٠٩).

(٥) إذا رجعنا إلى تاريخ الشعب الفلسطيني وجدنا السلاح جزءاً أساسياً من تاريخه حين يريد العدو أن ينتزع أرضه يلجأ إلى تجريده من سلاحه، وحين يسعى إلى تدجينه يلجأ إلى سحب سلاحه أيضاً. لذلك يعي الفلسطيني معنى أن يكون لديه بندقية، ويعي أيضاً معنى حرمانه منها.

تحركت قوى التغيير في الشعب الفلسطيني كي تحصل على السلاح وتحمله ثم لتعلن عن وجودها سنة ٦٥م وتصبح واقعة وتمتد في التأثير سنة ٦٧م بعد الهزيمة. صوّر غسان كنفاني عشق الفلسطيني للبندقية عبر المراحل المختلفة التي مر بها. صوّر العشق ما بين الفلسطيني والبندقية ما قبل سنة ٦٥م وتنبأ ان المحب الحقيقي لا ينسى حبيبته، وحين يفقدها لا بد أن يسعى لاستردادها مهما طال الزمن.

وحين انطلقت الثورة الفلسطينية سنة ٦٥م وامتد تأثيرها وظهرت بشكل علني بعد سنة ٦٧م، واكب غسان هذه الانطلاقة التي طالما بشر بولادتها.

ففي (عن الرجال والبنادق)[٤٩] تصوير لتاريخ الشعب الفلسطيني من سنة ٣٦ ـ سنة ٦٨م، ان رؤية الكاتب السياسية جعلته يدرك مهمته كفنان.

لقد هزمت الثورة سنة ٣٦م لكنها كانت هزيمة مؤقتة، كانت وقفة من أجل النهوض الجماهيري العارم بعد ذلك، ثم انها أثبتت فشل القيادة الفلسطينية والعربية والاقطاعية في تحمل مسؤولياتها تجاه الثورة.

يمسك الكاتب بخيوط الواقع بشكل دقيق أمين ويجسده، من خلال شخصيات القصص القصيرة الأساسية:

الصغير منصور، الخال، الأب، قاسم، ثم البندقية حيث نجدها شخصية خامسة لها وجود فعلي مثل وجود الشخصيات جميعها في القصص.

يركز الصغير منصور على شيء واحد، ضرورة حصوله على سلاح من أجل قتال أعدائه، انه لا يفلسف الأمور ولا يستطيع ذهنه الصغير أن يجد جواباً لأسئلة عنها، كل ما يعرفه ان هذه الأرض غالية وعزيزة وانه يجب ان يذود عنها بكل إمكانياته.

خال منصور شخصية مؤمنة بسلاحها حتى لو كان قديماً، ولبندقيته .

«لقد عامل خاله البندقية كما كان يعامل أشجار حقله الصغير، يقصقص عروقها، يسلخ فروعها منها ليطعم فروعاً أخرى، يرقعها ويشذ بها ويملأ نواقصها حتى تعود فتبدو كتلة واحدة من جديد»[٥٠].

أعار بندقيته لابن اخته منصور، الذي يحس البندقية مستريحة فوق فخذيه «مثل شيء اسطوري يبعث في صدر الإنسان اطمئناناً مجهولاً»[٥١].

أما الأب فهو رغم تعنيفه لولده على الذهاب للقتال من بلد إلى أخرى لكنه يستأجر بندقية ويذهب

---

(٤٩) غسان كنفاني، **الآثار الكاملة**، القصص القصيرة، ص (٦٠٧).

(٥٠) **المصدر نفسه**، ص (٦٣٦).

(٥١) **المصدر نفسه**، ص (٦٣٤).

مع رجال القرية كي ينصبوا كميناً للانجليز ويفشل مع رفاقه بسبب سوء تخطيطهم وينسحبون. بينما يلاقي الأب مصرعه. انجب الأب ولدين: منصور وقاسم.

منصور الابن الحقيقي للأرض، لم يتلوث بقيم أخرى غير قيمه الأصلية: الاعتزاز بالأرض والدفاع عنها.

قاسم، الفلاح الذي عاد طبيباً، والذي خيب أمل والده في فتح عيادة في قريتهم وفضل الذهاب إلى المدينة حيث الرزق واليهوديات.

ويستشهد الأب بعد فشل الهجوم في موقعة جديدة حيث كان يحلم ببندقية في الهجوم يهديها لولده منصور ليلة عرسه.

«لقد انتفضوا جميعاً معاً، الشجرة والرجل و «المارتينة»[٥٢]، من وراء غبش المطر الغاضب ودموعه خيل لمنصور انهم معاً، ليسوا سوى جثة هامدة»[٥٣].

لقد هزم الفلسطينيون في حرب ١٩٤٨م، لكن الارتباط العميق بين الشجرة والرجل والمارتينة تجعل مواصلة الكفاح المسلح أمر حتمي مهما طال الزمن.

نجد المادة الخصبة للثورة وهم الفلاحون احياء في شخصيات القصص جميعها، اما القيادة فهي غائبة تماماً، كما وقع في تلك الفترة من تاريخ الشعب الفلسطيني وهنا تتجلى أمانة الكاتب للواقع.

قام الفلاحون أساساً بقتال البريطانيين والصهاينة معاً ببطولة نادرة، أما المثقفون فلم يكن لهم الدور عينه، نجد المثل الحي لهم هو الدكتور قاسم.

الشخصية في كتابات غسان القصصية:

ان فهم الكاتب لدور الشخصية في قصصه القصيرة، لا يختلف عن فهمه لها في رواياته، إلا بمقدار اختلاف تقنية القصة القصيرة عن تقنية الرواية.

فالقصة القصيرة لا تتسع لتفاصيل حياة الشخصية، ولا تسمح بسرد أو حوار مطولين. ذلك «أن القصة القصيرة لحظة إضاءة مركزة تركيزاً بالغاً لموقف أو شخصية»[٥٤].

ونجد ان الأساس في رسم الشخصيات ليس رسم النماذج المحددة كما وجدنا في الروايات، بل اننا أمام شخصيات متفردة، في القصة القصيرة، تمثل قطاعات مختلفة من قطاعات الشعب الفلسطيني، تصور تصويراً يعتمد على تجسيد ما هو جوهري أو رئيسي في شخصية هذا الشعب.

وكما يقول ماركس «ان الفن لا يكون صادقاً إلا عندما ينقل نقلاً حياً ما هو جوهري وقانوني في

---

(٥٢) المارتينة تعني البندقية، في تلك الفترة.

(٥٣) غسان كنفاني، **الآثار الكاملة**، القصص القصيرة، ص (٧١٠).

(٥٤) عبد المحسن طه بدر، **نجيب محفوظ (الرؤية والاداء)** (١)، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٧٨م، ص ٥٠.

الموضوع أو الظاهرة ويعبر عن نواحيها الرئيسية»[٥٥].

وحين نتتبع شخصيات غسان في قصصه نجد انها تنحصر في نماذج محددة:

- النموذج المنكسر (الهارب.
- النموذج المتمرد.
- النموذج الايجابي.

أما النموذج المنكسر فهو النموذج المتعلق بالماضي تعلقاً مرضياً، كما سنرى، وهو نموذج يهرب من واقعه البائس إلى واقع يتخيل انه أفضل، لكنه لا يصطدم بغير اليأس والموت.

في قصة (منتصف أيار): نتعرف على أحداث القصة من خلال شخصية الراوي. يبعث الراوي رسالة إلى صديقه الشهيد، يحملها صدق أحاسيسه، وصدق ندمه، ويستخدم أسلوب «الإضاءة الخلفية» كي نتعرف على شخصية الشهيد، الذي يجسد نموذجاً مقابلاً لنموذج الراوي، وبذلك نعيش مع الماضي لحظات كي تتضح لنا شخصية الراوي كما أراد لها أن تتضح.

كما انه يستخدم الحوار القصير كي يكشف لنا عن شخصية صديقه بشكل أوضح ويتقاطع الحدث مع الحوار كي يسهما معاً في توضيح مواقف الشخصية، لنكون أقرب إلى فهم سلوكها.

الحدث الذي يرويه الراوي، كان له أبلغ الأثر في نفسيته بعد ذلك.

كان الصديقان يتعلمان استخدام الأسلحة، وكانت أهدافهما علب الاطعمة المحفوظة الفارغة.. وصفائح الزيت العتيقة، لكن الهدف تغير بعد ذلك، لقد اقترح الصديق أن ينتقما من قط سرق زوج حمام من البرج.

ويبادر الصديق إلى ضربه بالنار لكنه يخطىء الإصابة، مما يجعل الراوي يجرب حظه معه:

«انني أذكر كيف صوبت إلى رأسه... وحينما رأيته مقعياً على السور من خلال انفراج علامة التصويب في مقدمة بندقيتي، شعرت برجفة... واضطرب التصويب لفترة.. كانت عيونه تحدق - ما تزال - حواليه بجزع ودهشة.. بينما أخذ ذيله يضرب الأرض بانتظام وأذناه تنتصبان وتميلان بحثاً عن الخطر.. وفي لحظة ثانية رأيته تماماً وفي منتصف علامة التصويب فضغطت الزناد.. لقد لطمته الرصاصة في وجهه.. فانقلب وتشنجت أرجله في الهواء، تتحرك راجفة.. ثم هوى إلى جنبيه وأخذ الدم يتدفق.. وقدتني إليه، وقلبته بمقدمة سلاحك.. وهتفت.

- إصابة رائعة.. في منتصف رأسه.. لقد قطعت سلسلة أفكاره.

ولكنني قد بدأت أتقيأ.. ثم لزمت الفراش أكثر من اسبوعين»[٥٦].

يسوق الكاتب هذه الحادثة ليكشف ببراعة عن التقابل بين الشخصيتين ثم مهد للحدث الأكبر الذي يسوق لاستشهاد الصديق وندم الراوي.

يقف الصديقان أمام مهمة كبيرة، الهجوم على مستعمرة، لكن العدو يفاجئهما. ويستطيع أن يرمي قنبلة يدوية فوقهما.

---

(٥٥) جماعة من الأساتذة السوفييت **أسس علم الجمال الماركسي اللينيني**، ج ١، ط ٢، ١٩٧٨م، ص (٢١٤).

(٥٦) غسان كنفاني، **الآثار الكاملة**، القصص القصيرة، ص ٧٣، ٧٤.

ويدعوه صديقه إلى قتل اليهودي إذ أن رصاص مشطه كان قد علق، لكن الراوي يجبن في تلك اللحظة كما جبن قبل ذلك عندما قتل القط.

«وانجلى الدخان.. كان ما يزال واقفاً هناك يحمل قنبلة ثانية ويفتش بين الزرع عنا ورأيته من خلال علامة التصويب يقف هناك.. بعيون مذعورة.. ومرت لحظات دون أن يستطيع اصبعي شد الزناد.. كنت ارتجف.. وبقي الهدف واقفاً في منطقة تصويبي كنت أشاهده من خلال أداة التصويب.. ومن خلال هذه الأداة شاهدته يكتشفك.. ويلقي فوقك بقنبلته الثانية، ويولي الادبار»(٥٧).

إن الحوار الذي يتقاطع مع الحدث يجعلنا نحس بالشخصية إحساساً أقرب إلى تمثلها فالشخصية تحمل عارها، وتجتر ندمها، دون أن تتخذ موقفاً إيجابياً يقتل هذا الندم.

والماضي هنا سلبي بالنسبة إلى الشخصية يجعلها تكتفي بتعذيب نفسها باجترار الذكريات.

وفي (موت سرير رقم ١٢) نجد الراوي يتحدث ويروي لنا الأحداث متخذاً من رسالته إلى صديق اسلوباً يشبه أسلوبه في قصته السابقة.

يكتب الراوي لصديقه لأن صديقه هذا يذكره بالموت، والموت مسألة كبرى يجابهها الراوي حين يكون مريضاً في مستشفى.

وبينما نذكر آن الراوي في القصة السابقة كان يستخدم الإضاءة الخلفية ليحدثنا عن الماضي نجد الراوي هنا يسرد لنا الأحداث الحاضرة في رسالته لصديقه.

يبدآ من لحظة موت الشخصية التي يحدثنا عنها، لأن الكاتب ليس مشغولاً بالحدث نفسه ولا يريد من القارىء آن يتتبع القصة ليعرف نهاية الحدث.

لقد مات المريض محمد علي آكبر «سرير رقم ١٢» ولا يبدو أن في الحكاية ما يدعو إلى الاهتمام لولا براعة المؤلف.

ونعرف من الراوي، ومن خلال سرده للأحداث ما يجعلنا نتفهم دقة اختيار الكاتب لهذا النموذج من البشر.

«وحينما كان ينتفض والأطباء حوله ينتظرون، تضخمت البطاقة المعلقة على ذيل السرير. كنت قد تسللت من غرفتي ووقفت هناك، وكان الأطباء مشغولين عني بمحاولة يائسة لانقاذ الميت، وقرأت «الاسم: محمد علي آكبر، العمر: ٢٥ عاماً، الجنسية عماني». وقلبت الورقة قارئاً مرة أخرى، «سرطان في الدم»(٥٨).

هذا ما نعرفه آول الأمر عن المريض، ثم يفصح الراوي عن شخصية المريض بواسطة السرد آساساً ثم بواسطة الحوار آحياناً بينه وبين الممرضتين، وبينه وبين أقاربه الذين يتخيلهم.

كان المريض لا يملك في الدنيا سوى اسمه الذي يصر على مناداته به كاملاً: محمد علي آكبر،

---

(٥٧) المصدر نفسه. ص (١٢٩).
(٥٨) المصدر نفسه. ص (١٢٩)

وصندوق خشبي عتيق، وملابسه المحفوظة في خزانة المستشفى. وتعيش شخصية محمد علي أكبر مع شخصية الرّاوي، ويشغل بها إلى درجة انه يرسم حولها أحداثاً غير حقيقية، لكنها تبدو وكأنها حقيقية فعلاً، ويستخدم لذلك أسلوب «الإضاءة الخفية» التي يخلقها الراوي نفسه، كي يوضح لنا شخصية «سرير رقم ١٢».

هذا ما يجعلنا نرى النمطية في هذه الشخصية، انها شخصية لا تحد بزمان أو مكان.

لقد تخيل الراوي ان محمد علي قد صدم في حبه الخاص، وأراد أن يبحث عن ثروة، فلم يجد إلا طريقاً فردياً، طريق السفر الى الكويت بحثا عن الثروة.

«بدأت ابخا» تتحول في عينه شيئاً بعد شيء إلى مقبرة قاتمة.. لقد رفض إصرار اخته على تزويجه.. وبدأت دودة اسمها «الثروة» تنخر في رأسه «لقد أراد أن ينتقم من كل شيء، أن يتزوج امرأة يتحدى بها كل «ابخا».. وكل الذين لا يصدقون انه محمد علي أكبر، وليس محمد علي الشقي.. ولكن أين يجد الثروة؟ وهكذا قرر أن يركب البحر إلى الكويت»[٥٩].

هكذا نرى محمد علي أكبر يمثل الشخصية الهاربة من واقعها إلى واقع تخيلت فيه خلاصها. لكن الواقع الجديد ليس أكثر من قبر تحفره لنفسها بنفسها.

وحين يكشف الراوي لصديقه ولنا حقيقة الرجل التي تخالف الحقيقة التي تخيلها عنه، لا نفاجأ، وإنما نرى الأحداث متسقة مع توقعنا.

لا يهمنا تفاصيل الاختلاف بين شخصية محمد علي أكبر كما توقعها الراوي وبين شخصيته الحقيقية، إنما الذي يرسخ في ذهن القارىء ذلك النوع من الموت الذي يبشرنا به غسان لهذا النموذج الهارب من البشر.

هو الموت الذي يتربص بالشخصيات التي تبحث عن خلاصها الفردي، الموت الفاجع المأساوي الذي ينتظر الشخصية السلبية الفلسطينية، مقابل الموت المشرف الذي يعني الاستشهاد الذي ينتظر الشخصية الايجابية الفلسطينية.

وفي (أرض البرتقال الحزين) تنطلق الشخصية الهاربة من الماضي. وبواسطة السرد المركز نعرف أن القصة تضعنا وجهاً لوجه أمام تحول قطاع كبير من الفلسطينيين إلى لاجئين.

وتختصر القصة منذ البداية حتى النهاية بلحظة إضاءة مركزة حول الماضي.

إنه الماضي الذي يعيش في وجدان الشعب الفلسطيني، يقدمه الكاتب، من خلال نموذج لأسرة فلسطينية تنزح من بلدها يافا إلى صيدا.

هذا الماضي الذي يستحيل في ذهن رب الأسرة إلى قيد يشله عن التفكير في حل مشكلته الخاصة، إذ أنه حين وجدت الأسرة نفسها وجهاً لوجه أمام الواقع الأليم، عجزت عن الوصول إلى طريق ينقذها من أسر هذا الواقع.

---

(٥٩) **المصدر نفسه**، ص (١٢٨، ١٢٩).

«كانت مشاكلنا العائلية قد بدأت.. والعائلة السعيدة المتماسكة خلفناها مع الأرض والسكن والشهداء»[٦٠].

وعاش رب الأسرة مع الأحلام، أحلام العودة إلى أرض الوطن عن طريق الجيوش العربية، هذه الطريق الذي لم يكتشف الشعب الفلسطيني عظم خديعته إلا بعد وقوع الكارثة، وهزيمة هذه الجيوش في سنة ٤٨م.

«بعدها، مضت الأمور ببطء شديد «لقد خدعتنا البلاغات ثم خدعتنا الحقيقة بكل مرارتها.. وأخذ الوجوم يعود إلى الوجوه من جديد.. وبدأ والدك يجد صعوبة هائلة في التحدث عن فلسطين، وفي التكلم عن الماضي السعيد في بياراته وفي بيوته.. كنا نحن نشكل جدران المأساة الضخمة التي تملك حياته الجديدة. وكنا نحن أيضاً، أولئك الملاعين الذين يكتشفون بسهولة شديدة، ان الصعود إلى الجبل في الصباح الباكر بناءاً على أوامر والدك معناه إلهاءنا عن طلب الفطور»[٦١]

لقد هدت الأحداث الشخصية، ولم تعد قادرة على تفكير عملي يحل مشكلتها الخاصة، إذ أنه حين فكر الأب أن يحل مشكلة أسرته، توصل إلى حل عاجز، هو أن يقتل أولاده بنفسه ويستريح.

وهذا هو العجز الذي يصيب النموذج الهارب، عن الرؤية المستقبلية، عن التخلص من ذكريات الماضي.

أما النموذج المتمرد، فنجد له رسماً بارعاً في قصتي «كعك على الرصيف» و «المنزلق» ففي كعك على الرصيف نجد حميد، غلاماً فلسطينياً عمره إحدى عشرة سنة يعمل في مسح الأحذية، ويدرس في مدرسة اللاجئين، يمثل نموذجاً لآلاف الأطفال مثله.

«لقد كان الصف كله مزيجاً من عدد كبير من أشباه حميد، صغار ينتظرون بفارغ الصبر صوت الجرس الأخير كي يشدوا أنفسهم إلى أزقة مترامية في مجاهل دمشق الكبيرة، يصارعون الغروب من أجل أن يكسبوا العشاء، كانوا ينتظرون الجرس بتوق جائع كي يتوزعوا تحت السماء الرمادية الباردة، كل منهم يمارس طريقته الخاصة في الحياة»[٦٢].

ومن خلال حوار الراوي مع حميد، الذي تخيله السرد القصصي ندخل حياته ونعرف عنه تفاصيل مهمة.

«ـ لماذا لا تدرس؟
ـ لأنني اشتغل.
ـ تشتغل حتى متى؟

وتظل العيون الواسعة الحزينة فيما تأخذ الأصابع الصغيرة تدور باضطراب طاقية متسخة ثم يهمس بصوت بائس:

ـ حتى منتصف الليل «أستاذ» ان الخارجين من دور السينما يشترون كعكي دائماً إذا انتظرتهم..»[٦٣].

---

(٦٠) غسان كنفاني، **الآثار الكاملة**، القصص القصيرة، ص (٢٦٩).
(٦١) **المصدر السابق**، ص ٢٧٣.
(٦٢) **المصدر السابق**، ص ٨٥، ٨٦.
(٦٣) غسان منفاني، **الآثار الكاملة**، القصص القصيرة، ص (٩١).

وتكتسب شخصية حميد طابعاً خاصاً مع احتكاكه بالحياة وبالأحداث، يسلك طريق الكذب والتلاعب للتخلص من العقبات التي تعترضه.

يكذب حميد على أستاذه إذ يخبره بأشياء لا تمت بصلة إلى حياته الخاصة، بغير مهنته وأخبار عائلته، بما يتلاءم مع ما يريد.

إن واقع حياته البائس يجعلنا نقدر مبعث سلوكه، ونفهم حرصه الشديد على الكذب فيما يتعلق بحياته الخاصة.

«كان بنطاله القصير ممزوقاً وكان قميصه الأزرق متسخاً مهترئاً.. وحين شاهدني أطالعه باستغراب لملم نفسه واحمر وجهه قليلاً.. وازدادت سرعة الطاقية الصوفية الدوارة بين أصابعه»[٦٤].

ويتضح كذب الصبي حين يراه الأستاذ مكباً على صندوق خشبي ينتظر حذاءاً ما ليلمعه. ويستخدم الكاتب للحظة الكشف هذه، الحوار المطول بين الأستاذ وحميد، نفهم منه نفسية الشخصية ومبعث سلوكها.

«- اسمع يا أستاذ».

- أيها الكذاب.. أنت تعيش مع أمك.. أليس كذلك أيها الكذاب؟

- كلا يا أستاذ.. كلا.. ان أمي ميتة ولكنني لا أستطيع أن أقول.. فحينما ماتت أمي طلب والدي منا أن لا نقول شيئاً عن موتها.. ان نصمت.. تراخت قبضتي وسألت:

- لماذا؟

- لم يكن يملك أجرة الدفن.. وكان خائفاً من الحكومة»[٦٥].

ولم يصور غسان حالة الشخصية كما هي فحسب، بل انه لمح فيها، وجعلنا نلمح معه تمرداً كامناً، يمثله حميد وآلاف الأطفال معه.

«كنت أحس بأنني أدرس أطفالاً أكبر من أعمارهم.. أكبر بكثير، كل واحد منهم كان شرراً انبعث من احتكاكه الشرس بالحياة القاسية.. وكانت عيونهم جميعهم تنوس في الصف كنوافذ صغيرة لعوالم مجهولة، ملونة بألوان قاتمة وكانت شفاههم الرقيقة تنطبق بإحكام كأنها ترفض أن تنفرج خوف أن تنطلق شتائم لا حصر لها دون أن يستطيعوا ردها. كان الصف إذن عالماً صغيراً.. عالماً من بؤس مكوّم ولكنه بؤس بطل..»[٦٦].

وتصور هذه القصة حساً تنبؤياً خاصاً عند غسان. يتنبأ بها لهذا الجيل الذي يمثله حميد، والذي يعيش أوضاعاً حياتية بائسة في المخيم، أن يثور على أوضاعه.

كذلك نرى في قصة (المنزلق) طفلاً يقف في موازاة حميد، نجد صفاته ولا نجد اسماً مميزاً له، مما

(٦٤) **المصدر نفسه**، ص (٩٦).
(٦٥) **المصدر نفسه**، ص (٨٦).
(٦٦) غسان كنفاني، **الآثار الكاملة**، القصص القصيرة، ص (٩٦).

يعطينا دليلاً آخر على نموذجيته.

ويستخدم الكاتب أسلوب السرد القصصي في بداية القصة. ونتابع الأستاذ محسن، الذي يمثل الكاتب فيما يظهر، حين يسير في خطواته نحو الصف الذي يدخله لأول مرة (عالم التدريس).

وندخل إلى الصف مع غسان لنعيش واقع الأطفال الفقراء مرة أخرى.

تتفتح ملكات الطفل، ويتسع الخيال لديه مما يجعله قادراً أن يروي حكاية واحدة بشكل مختلف كل مرة.

وتتداخل شخصية الأستاذ محسن مع شخصية الطفل، إذ بينما يرى المدير في الطفل وفي حكاياته أنه مجنون، يرى الأستاذ محسن فيه نفسه والآلاف غيره. ويشارك الأستاذ الطفل في حكاياته، ويروي الحكاية نفسها (التي رواها الطفل بوجوه كثيرة) وبطريقة مختلفة جديدة.

«نظر المدير إلى الأستاذ محسن من جديد، كان واقفاً هناك إلى جانب الطفل، ملتصقين ببعضهما كأنهما شيء واحد، وهز رأسه مراراً دون أن يقول شيئاً. ثم عاد فجلس في كرسيه الجلدي الوثير وأخذ يراجع أوراقه فيما كان يرمق الأستاذ محسن والطفل بطرفي عينيه بين الفينة والأخرى»(٦٧).

إن لقاء الطفل مع الأستاذ محسن نابع من التقاء إحساسيهما، ذلك أن الأستاذ الذي جرّب الفقر والبؤس في طفولته، استطاع أن يفهم مشاعر الصبي، الذي يعاني الفقر والتشرد.

وما اختلاف الروايات التي يرويها الصبي والأستاذ سوى تعبير عن واقع حياتي بائس.

«وهذه الحكايات، وإن كانت لها مئة رواية مختلفة فهي تعبر عن حقيقة واحدة وأصيلة يعرفها ويعيها أي إنسان فلسطيني من أصول كادحة على درجة من الوعي والحساسية حتى ولو كان طفلاً صغيراً»(٦٨).

ونلاحظ ان هناك تركيزاً على اختيار الأطفال أبطالاً لقصص غسان وهذا ما يشير إلى أن أمله مستقبلي وان هؤلاء الأطفال هم أمل الثورة.

وتبدأ شخصيات كنفاني تأخذ موقفاً إيجابياً في مجموعاته القصصية بشكل جنيني أولاً إلى أن تتضح معالمها في مجموعته القصصية الأخيرة (عن الرجال والبنادق).

تظهر بذور الموقف في قصة (ثلاث أوراق من فلسطين)(٦٩).

ورقة من الرملة، ورقة من الطيرة، ورقة من غزة. ونلاحظ هنا تكرار كلمة ورقة بدلاً من قصة، ولا شك أن استخدامها جاء لينبهنا أن الورقة ليست قصة بالمعنى الفني الكامل وإنما هي لقطة مركزة لموقف من الرملة ثم الطيرة ثم غزة.

في (ورقة من الرملة) نلتقي بالراوي ليحدثنا عن شخصية إيجابية. هي شخصية (أبو عثمان) مستخدماً أسلوب السرد القصصي خلال القصة كلها.

والسرد القصصي هنا ينطلق من لحظة إضاءة مركزة على شخصية من الماضي. هي شخصية (أبو عثمان)، حلاق الرملة وطبيبها المتواضع.

---

(٦٧) **المصدر نفسه**، ص ٤٧٧.

(٦٨) رضوى عاشور، **الطريق إلى الخيمة الأخرى**، ص ٥٠.

(٦٩) غسان كنفاني، **الآثار الكاملة**، القصص القصيرة، ص ٣١٧.

و (أبو عثمان) شخصية إيجابية منذ البداية، اننا نرى إيجابية الإنسان العادي لحظة مواجهته مع الحدث.

لقد رأى (أبو عثمان) ابنته وزوجته تقتلان أمامه، فما كان منه إلا أن فجّر نفسه في مقر الحاكم العسكري الاسرائيلي.

هي بطولة الشعب في مواجهة الاحتلال الاسرائيلي.

ونلتقي بالراوي في (الورقة الثانية) (ورقة من الطيرة).

نلتقي مع بائع العجوة الذي يحدثنا منطلقاً من واقعه الحاضر البائس مستحضراً ومضات الماضي المشرقة.

وواقع بائع العجوة الآن هو الذي يجعله يلجأ فوراً إلى الماضي ليقارن ما بين واقع وواقع. لقد مر شرطي به وأمره أن ينتقل ببضاعته من مكانها، ودفعه دفعة شديدة:

«كأنني يهودي، ولكنني لست يهودياً، وأنت تعرف ان هذه إهانة كبيرة إذ أين كان هذا الابن الحلال يوم كنت أحارب اليهود في الطيرة وفي حيفا؟ أين كان؟ آه حذار أن تتصور انني ناقم على هذا الشرطي»[٧٠].

الذكريات الماضية هنا لا تشكل ارتباطاً سلبياً يشل العمل.

بائع العجوة يذكر الأيام المشرقة، أيام إبراهيم أبودية وإخلاصه حتى النفس الأخير للثورة، أيام حمد الحنيطي الذي فضل أن يفجر نفسه بلغم على أن يسلم سلاحه. هذه الذكريات بالرغم من مرارة بعض أحداثها لا تجعل بائع العجوة يهرب أو يفكر بالهرب، ذلك انه يذكر أخطاء الماضي كي لا تتكرر بعد ذلك، كما كانت ذكريات أخطاء سنة ٣٦م بالنسبة لأم سعد حافزاً يدفعها للتعلم من هذه الأخطاء، لا التمسك بها لتبرير الهرب.

«المهم أن علينا أن لا ننسى ما حدث عندما نلتقي مرة أخرى.. وأن علينا أن نحارب اليهود كما يفعل محررو الجرائد أولئك في غرفتهم عندما يجدون كمية كبيرة من الذباب»[٧١].

الماضي يشكل هنا قوة إيجابية، تدفع إلى اختيار أروع ما فيه من أجل صنـع الغد. ونـلاحظ الشخصية النموذجية الفلسطينية تظهر في (بائع العجوة) حين لا يحقد على الشرطي الذي دفعه وطرده ويدرك أن جهله هو سبب تصرفه هذا، ويتصرف بنفسية الفلسطيني الطيب الأصيل الذي يتسامح مع أصدقائه لكنه على استعداد أن يأكل لحم أعدائه عند الضرورة[٧٢].

---

(٧٠) المصدر نفسه، ص ٢٢٠.

(٧١) المصدر نفسه، ص ٢٢٨.

(٧٢) يذكرنا هذا القول بقصيدة محمود درويش، حين عبر عن الشخصية الفلسطينية النموذجية بإيجابيتها:

«أنا لا أكره الناس
ولا أسطو على أحد
ولكني إذا ما جعت
آكل لحم مغتصبي.
حذار حذار من جوعي ومن غضبي».

«لو انني حكيت لذلك الشرطي قصتي، وقلت له من أنا، أذن لضحك ضحكاً متواصلاً، ولقلب الطبق على رأسي كما كان ينوي أن يفعل، لذلك فأنا لن أذهب لأطلب منه أن يحترمني.. فهذا شيء مضحك.. لكنني يوماً ما، سآتي من فلسطين ماشياً على قدمي، كما أتيت في المرة الأولى. وسأبحث عن الشرطي هذا ما استطعت، ثم سأدعوه لأن يقضي شهراً كاملاً في طيرة حيفا على حسابي.. له الخيار في أن يتنقل فيها كما يشاء، ويقف حيث يشاء»[٧٣].

وفي (ورقة من غزة): نعود إلى اسلوب استخدام الرسائل التي يوضح فيها الراوي مواقفه ويكشف عن شخصيته.

ومن خلال رسالة الراوي إلى صديقه مصطفى: تتضح لنا شخصيتان متقابلتان كانتا حتى فترة قصيرة متوازيتين.

كان الاثنان يفكران في الخلاص الفردي، في السفر، حيث البعد عن الواقع، وعن الآلام وحيث خيل لهما أن فيه الملاذ.

ويخبرنا الراوي عن طريق صديقه عن سبب التحول الذي يطرأ على موقفه. انه 'الحدث الذي يزلزل بناء الشخصية. يصل الراوي إلى بلده ليجد ابنة أخيه نادية قد ضحت بساقها كي تنقذ اخوتها من النار. وهي الفتاة الجميلة الصغيرة ذات الأعوام الثلاثة عشر.

هذا الحدث يطور الشخصية ويضعها وجهاً لوجه أمام مسؤولياتها، مما يجعلها تدرك أن لا مفر من المواجهة مع الواقع ولا سبيل إلى الهروب منه.

ويلقي الراوي على صديقه درساً في المواجهة:

«لا يا صديقي لن آتي «لسكرمنتو». وأنا لست آسفاً لا ولن أكمل ما بدأنا معاً منذ طفولتنا: هذا الشعور الغامض الذي أحسسته وأنت تغادر غزة.. هذا الشعور الصغير يجب أن ينهض عملاقاً في أعماقك.. يجب أن يتضاخم يجب أن تبحث عنه كي تجد نفسك.. هنا بين أنقاض الهزيمة البشعة. لن آتي إليك.. بل عد أنت لنا.. عد.. لتتعلم من ساق «ناديا» المبتورة من أعلى الفخذ ما هي الحياة.. وما قيمة الوجود»[٧٤].

وحين نتابع قصص غسان لنلتقط جنينه النموذجي الايجابي، وبداية نضجه وتبلوره، نتوقف عند قصة (الأخضر والأحمر) لنرى فيها بذرة التحول وحقيقة الولادة.. الأسود الصغير بذرة الشخصية الايجابية في القصة. هذا ما نعرفه من خلال القصة، لقد ولد الأسود الصغير من الرجل الذي قتل ظلماً.

«كان مخلوقاً ضئيلاً له ملامح رجل.. كان وجهه حاد الملامح حتى ليخيل للمرء، لو يراه بأنه منحوت من حجارة صلدة بازميل خشن، كان فمه مطبقاً بإحكام فهو لا يتكلم، وكانت جفونه ملتصقة بعضها ببعض فهو لا يرى، وكان ضئيلاً ضئيلاً مثل عقدة الاصبع، أسود اللون قاتماً قاتماً كالليل، إلا أن قلبه كان شديد البياض، كان الشيء الأبيض الوحيد في الجسد الضئيل.. وكان بوسع المحدق إلى الصدر

(٧٣) غسان كنفاني، **الآثار الكاملة**، القصص القصيرة، ص (٣٢٨ ـ ٣٢٩).
(٧٤) غسان كنفاني، **الآثار الكاملة**، القصص القصيرة، ص (٣٥٠).

الأسود أن يراه ينتفض، كمنقار عصفور قزم، داخل تلك الضلوع المتشابكة السوداء، كانت له أحلامه وآماله وأوجاعه ومطامحه وذكرياته تماماً مثل سائر البشر.. كل الفرق هو أنه كان صغيراً جداً، وكانت عيناه مغلقتين وشفتاه ملتصقتين ولكنه كان يتنفس، وكانت أكوام التراب المتراكمة فوقه وحوله غير قادرة على قتله»(٧٥).

الشخصية عند الكاتب تتجه نحو الايجابية والوضوح، لا من منطق فردي هارب إنما من منطق حتمي. لا يرى الواقع كما هو، بل يرى المتحرك فيه من قوى التغيير التي يمثلها الأسود الصغير، وإن لم تتضح وتتبلور بشكل كاف.

وفي قصة قصيرة أخرى نجد الاتجاه نحو الشخصية الايجابية روح القصة وأساس بنائها: في «العروس» تتجسد العلاقة الخاصة التي تربط الفلسطيني بالبندقية. تلك العلاقة التي لمحناها في كثير من قصص غسان القصيرة منذ بواكير كتابته.

ومرة أخرى نعود معه إلى أسلوب الرسائل للتعبير عن أفكاره. انها رسالة من الراوي إلى صديقه رياض يدعوه فيها أن يبحث معه حيث هو عن:

«رجل طويل جداً، صلب جداً، لا أعرف اسمه ولكنه يلبس بدلة خاكية عتيقة، ويلوح لأول وهلة كأنه مجنون»(٧٦).

وتتضح لنا شخصية الرجل من خلال السرد القصصي المتقاطع مع الحوار بينه وبين الرجل. وضع كفه الكبيرة على كتفي وسأل:

«ـ هل رأيتها؟

ـ رأيت ماذا؟

ـ العروس.

ـ كلا، لم أر العروس.

وعندها سقطت يده من تلقائها إلى جنبه واستدار إلا أنني سمعته يقول. كأنما لنفسه.

ـ كلكم تقولون هذا، منذ عشر سنوات»(٧٧).

لقد عرفنا عن الشخصية أكثر، أن الرجل يبحث عن عروسه منذ عشر سنوات، ويتسقط الراوي أخبار الرجل ليعرف التفاصيل عن عروسه.

وننتقل عن طريق الإضاءة الخلفية إلى الماضي إلى سنة ١٩٤٨م، لنعرف ونتحقق من شخصية الرجل وشخصية عروسه الضائعة.

كان القتال قد اندلع في قرية الرجل «شعب» ولم يكن يملك سلاحاً يقاتل به، لكنه ولأول مرة يفكر في الحصول على سلاح، ذلك ان القتال قد تركز بصورة جادة في الجليل، كل الذي فعله الرجل أن تسلل إلى

---

(٧٥) المصدر نفسه، ص (٣٥٧).

(٧٦) غسان كنفاني، الآثار الكاملة، القصص القصيرة، ص (٥٩١).

(٧٧) المصدر نفسه، ص ٥٩٣.

خندق محفور، واستطاع أن ينتزع لنفسه بندقية، لكن الرجل استدعي إلى القتال، وطلبوا منه أخذها لعرضها على القيادة العامة، وسلمها الرجل بعد أن تعهد له القائد أن تعود إليه، بأمشاط إضافية، خلال يومين. ولم تعد إليه البندقية، وتمضي أحداث القصة لتكشف لنا المزيد عن تعلق الرجل ببندقيته، وبحثه الدائب عنها.

ولم يفقد الرجل الأمل في الحصول على عروسه، ببندقيته، انه نموذج إيجابي للفلسطيني الذي لم تقتله المحن ولم يستسلم لها، وتتوحد شخصيته مع البندقية حتى نخالهما أمراً واحداً، كما أن شخصية الراوي تتوحد معها، بحيث تتضح نموذجية الشخصية في البناء.

الراوي والرجل نموذج لشخصية واحدة، الفلسطيني الإيجابي أصبح في استطاعته أن يجد بندقية بعد أن وجد تجسيداً لأمانيه وآماله في ثورة الشعب الفلسطيني التي تفجرت في الأول من يناير ١٩٦٥م.

وحينما يكتب غسان مجموعته القصصية (عن الرجال والبنادق) نجده يكتب عن واقع قائم، عن نماذج إيجابية واضحة أشرقت مع البنادق.

نجد في مجموعته القصصية نماذج إيجابية واضحة، كما اننا نجد نماذج سلبية واضحة تقابل النماذج الايجابية تلك لتزيد بالتضاد من وضوحها.

في اللوحة التي يحتويها القسم الأول «الصغير يستعير مرتينة خاله يشرّق إلى صفد»(٧٨).

يبتدىء الكاتب بالشخصية الايجابية مصوراً لنا أدق أحاسيسها، ويكشف الشخصية من مختلف جوانبها ويوضحها لنا.

ويكشف الحوار بين الصغير وخاله عن عالمين متوازيين، عالم الصغير الذي يعشق البندقية وعالم الخال الذي يملك البندقية ويحرص عليها حرصه على حياته، ويكشف لنا الحدث عن إيجابية شخصية الخال، إذ أنه حين يأتي بيت خاله ليستعير البندقية بسبب هجوم على صفد، يجيبه الخال إلى طلبه رغم حرصه الشديد عليها.

ويذهب الصغير حاملاً سلاحه إلى صفد، بينما تبرز في نفس الوقت صورة أبيه وأمه في مخيلته.

ويحرص الكاتب أن يبرز صورة متناقضة معه، هي صورة أخيه قاسم، وتتضح الشخصية المقابلة من خلال وجهة نظر الأب، الذي يكشف حواره مع ابنه الصدمة الشديدة.

لقد تعلم قاسم الطب في بيروت، وجاء ليستعلي على أبيه وسكان قريته، ويقرر فتح عيادة في حيفا.

ونتعرف على شخصية الأب (التي تقف في موازاة شخصية الصغير وشخصية الخال وفي مقابل شخصية قاسم) من خلال موقف صغير يقفه بعد أن أوصل قاسم إلى البيت كي يحتفل الناس به، وبعد أن عرف وجهة نظر ابنه المتعالية عليه وعلى أبناء قريته.

«وبينما كانت العائلة تزف قاسم إلى البيت كان أبو قاسم يسير بعيداً وراء الحشد الصاخب يلتقط

(٧٨) غسان كنعاني، **الآثار الكاملة**، القصص القصيرة، ص (٦٢٥).

عوداً ويضرب به جانب قنبازه فيصدر صوتاً كالتمزق، ومن مكانه شاهد الصغير يعدو وراء الحشد محاولاً تلمس أخيه العائد. قصف العود وطواه إلى بعضه ثم ألقاه إلى الأرض، وبدأ يحث خطاه:

- «بقي الصغير».

وفي اللوحة الثالثة (الدكتور قاسم يتحدث لايفا عن منصور الذي وصل إلى صفد) يعقد الكاتب مقارنة حادة صارخة بين الدكتور قاسم ومنصور، بين شخصيتين متضادتين رغم كونهما من صلب واحد.

«من مكانه على الكرسي الهزاز في بيت عائلة «ايفا»، شاهد الدكتور قاسم بيوت حيفا تتكوم على سفح الكرمل ثم تنغرس حقلاً من حجارة حتى الميناء، كلها مكشوفة لفوهة المدفع المثبت على سطح البيت، ولم يتذكر تماماً تفاصيل الخبر الذي قرأه في الصباح عن قتيلين عربيين اصطادتهما رصاصات مدفع بعيد، وعما إذا كان الحادث قد وقع قريباً في هذه المنطقة»(٧٩).

وبينما كان قاسم يتناول شريحة الخبز المحمص بالزبدة، «كان أخوه منصور في الوعر المحيط بصفد يرش خفته من الزعتر الجاف في نصف رغيف أسمر شديد الخشونة، ويعيد النصف الآخر إلى سرواله الكبير فيسقط فوق الرصاص فيما يواصل عقب البندقية التركية القديمة ضرب مؤخرة فخذه كلما اضطرته الصخور للقيام بقفزة واسعة»(٨٠).

هو التناقض بين موقفين، ووجهتي نظر إلى العالم، وموقف من الواقع، يوضحه غسان بشكل مباشر يكاد يفقد الطابع الفني، لأن القصة تكاد تكون درساً بهذا التضاد الصارخ.

أبو القاسم والخال أبو حسن هما وجه مشرق للماضي، ومنصور امتدادهما في الحاضر، أما قاسم فرغم أنه ينتمي لجيل الحاضر لكنه يحمل سمات الشخصية السلبية التي تقف مقابل الشخصيات الايجابية وتبرز ثراءها ولكن بشكل واضح ساذج.

الماضي الآن قوة دافعة للأمام وليس قوة معروقة كما لمسنا في بعض قصصه الأولى أبو القاسم يشترك في الهجوم على جدين كي يغنم بندقية يقدمها لولده منصور ليلة عرسه، ورغم عقم المحاولة الواضح، لكن (أبو القاسم) يصر على الاشتراك بالهجوم.

ويرسم غسان صورة المعركة الخاسرة بدقة، كما رسم سابقاً صورة معارك ناجحة.

ويمضي الحدث إلى نهايته ليكشف عن موت (أبو قاسم)، بينما يحتضنه رفاقه وبينهم ابنه منصور، فيما تدور ألسنتهم بالسؤال عن طبيب، لكن هزيمة الرجال في سنة ٤٨م لا تعني هزيمة الثورة المسلحة. ان الارتباط ما بين الرجل و «المارتينة» والشجرة يجعل استمرار الثورة حتمية يؤكدها التاريخ وتؤكدها قوى التغير الايجابية.

---

(٧٩) غسان كنفاني، الآثار الكاملة، القصص القصيرة، ص (٦٤٨).

(٨٠) المصدر نفسه، ص ٣٠٧.

السرد، الوصف، الحوار
في
القصة القصيرة

الــوصــف:

يلجأ الكاتب في فن القصة القصيرة إلى الوصف، رابطاً بينه وبين الحال النفسية أي الوصف التحليلي، حين يصف الصبي في قصة (كعك على الرصيف) فإنه يعبر عن خلجات الصبي.

«كان مقرفصاً هناك، كأنه لم يزل كذلك حتى اليوم: بشعره الأسود الخشن، وعينيه اللامعتين ببريق رغبة يائسة منكباً على صندوقه الخشبي يحدق إلى لمعان حذاء باذخ»[٨١].

ونجد صورة أخرى للصبي:

«تصورته واقفاً في زاوية ما راعشاً كريشة في زوبعة.. ضاماً كتفيه قدر جهده إلى بعضهما، داساً كفيه في مزق ثوبه محدقاً إلى صحن الكعك أمامه.. منتظراً شخصاً ما يخرج من القاعة جائعاً كي يشتري كعكة»[٨٢].

إن هذا الوصف يطلعنا على أعماق الشخصية المرتبطة بمظهرها الخارجي. شخصية الصبي البائس من الداخل ومن الخارج على حد سواء، إذ أن بؤس مظهر الصبي الخارجي ينعكس على نفسيته بشكل واضح، ويتبين هذا من خلال نظرة الرغبة اليائسة التي تطل من عينيه.

وحين يصف المرأة في قصة (الشاطىء) فإن هذا الوصف يوحي بحالتها النفسية:

«كانت تلبس ثوباً فاتح الزرقة، وقد لفت عنقها وكتفيها بشال أبيض خشن. وكان صوت حذائها يقرع بلاط السلم بصوت أجوف جعله يعتقد أن مقاسه أكبر من مقاس قدمها»[٨٣].

فالوصف هنا يصور فقرها، فالشال الأبيض خشن ومقاس حذائها أكبر، وعلى وجهها ضيق.

إن وصفه للشخصيات يساهم في تعميق إدراك الشخصية، لكن هذا الوصف غالباً ما يعتمد على التكثيف انه يكشف أساساً جوهر الشخصية ومدلولها الأساسي الرمزي، ولا يعمد إلى ذكر تفاصيل وصفية لجوانب متعددة من الشخصية بأبعادها الإنسانية الحية.

حين يصف والد الطفل في قصة المنزلق يكتفي الطفل بقوله:

«كان والدي رجلاً طيباً، كان شعره شائباً، وكانت له عين واحدة أما عينه الأخرى فقد اقتلعها بنفسه حين كان يخيط نعلاً سميكاً لحذاء رجل ضخم»[٨٤].

---

(٨١) غسان كنفاني، الآثار الكاملة، القصص القصيرة، ص (٨٣).
(٨٢) المصدر نفسه، ص (٨٧).
(٨٣) المصدر نفسه، ص (٥٢٨).
(٨٤) غسان كنفاني، الآثار الكاملة، القصص القصيرة، ص (٤٧٧).

«كان أبي رجلاً طيباً، لم تكن لحيته طويلة، ولكنها لم تكن قصيرة أيضاً، كان يعمل كثيراً، وكان يجيد عمله، وكان لديه دائماً الكثير من الأحذية ليصلحها ويجعلها ملائمة من جديد»[٨٥].

هذا الوصف للأب يجعلنا نستدل على الرمز الذي أراده الكاتب من خلال الأب. والد الطفل تجسيد للإنسان المستغل. الذي يعي هذا الاستغلال، لكننا لا نحس بأكثر من هذا، لا نحس بصفات إنسانية للشخصية تميزه عن غيره.

ويصف الرجل في قصة (العروس) بحيث تبدو صفاته الرمزية بشكل واضح:

«ابحث معي حيث أنت، عن رجل طويل جداً، صلب جداً، لا أعرف اسمه ولكنه يلبس بدلة خاكية عتيقة ويبدو لأول وهلة كأنه مجنون»[٨٦].

صفات الرجل هنا ترمز إلى المقاومة بشكل واضح، ولا يبدو الرجل من خلال الوصف إلا في ضوء الرمز.

كما ان وصف منصور في قصة «الدكتور قاسم يتحدث «لايفا» عن منصور الذي وصل إلى صفد يوحي أيضاً بدلالة الشخصية الرمزية:

«كانت تبدو كفاه تحت القميص مكورتين صلبتين، وكان زنداه عريضين كقطعتي خشب أما كفاه فقد كانتا من فولاذ مطلي بلون بني، كان فتياً وكانت عيناه سوداوين تغوران قليلاً تحت حاجبيه الكثين وتلتمعان كعيني ضبع وكان ينبعث منهما تيار من العزم لا يناله الوهن»[٨٧].

فمنصور هنا مرتبط بالمقاومة، ولا نراه إلا من خلال هذا الارتباط. الكفان مكورتان صلبتان تحت القميص، وهما من فولاذ مطلي بلون بني، والعينان تلتمعان كعيني ضبع ينبعث منهما.

وتتضح رمزية الشخصية من خلال الوصف أيضاً في قصة (الأخضر والأحمر):

«كان مخلوقاً ضئيلاً له ملامح رجل.. كان وجهه حاد الملامح حتى ليخيل للمرء، لو يراه، بأنه منحوت من حجارة صلدة بازميل خشن، كان فمه مطبقاً باحكام فهو لا يتكلم، وكانت جفونه ملتصقة ببعضها فهو لا يرى وكان ضئيلاً ضئيلاً مثل عقدة الاصبع، أسود اللون قاتماً قاتماً كالليل إلا أن قلبه كان شديد البياض كان الشيء الأبيض الوحيد في الجسد الضئيل وكان بوسع المحدق إلى الصدر الأسود أن يراه ينتفض، كمنقار عصفور قزم، داخل تلك الضلوع المتشابكة السوداء.. كانت بنيته الصغيرة متينة ومتناسقة وبديعة. كفاه فيهما عشرة أصابع كل اصبع له ثلاث عقد تماماً مثل الإنسان، وكانت عضلات صدره تنغرس فوق ضلوعه كالصدف الأسود. وكانت له أحلامه وآماله وأوجاعه ومطامحه وذكرياته تماماً مثل سائر البشر.. كل الفرق هو أنه كان صغيراً جداً، وكانت عيناه مغلقتين وشفتاه ملتصقتين... ولكنه كان يتنفس، وكانت أكوام التراب المتراكمة فوقه وحوله غير قادرة على قتله»[٨٨].

---

(٨٥) **المصدر نفسه**، ص ٤٧٣.
(٨٦) **المصدر نفسه**، ص ٥٩٢.
(٨٧) **المصدر نفسه**، ص ٦٥٣.
(٨٨) غسان كنفاني، **الآثار الكاملة**، القصص القصيرة، ص (٣٥٧).

المخلوق هنا رمزي بشكل واضح، ليست له ملامح بشرية متميزة كسائر البشر، كل ما فيه من صفات توحي بدلالات رمزية، الوجه منحوت من حجارة والذي يوحي بالعزم والقوة، والضآلة المتناهية التي توحي بالبدايات الصغيرة في حجمها والتي تكبر وتصبح قوة لا يستهان بها.

المكـــان:

يرتبط وصف المكان عند غسان بحالة الشخصيات النفسية أيضاً. إذ أن للمكان دلالة على حال الشخصية. ففي قصة (البومة في غرفة بعيدة) نجده يربط بين إحساس الوحدة والعزلة وحال الغرفة، ففقر أثاث المكان واتساخ أرضه يوحي بحال الشخصية النفسية.

«غرفة عازب بجدران عارية تشابه إحساسه بالوحدة والعزلة، أرضها متسخة بأوراق لا يدري أحد من أين جاءت، والكتب تتكدس فوق طاولة ذات ثلاث قوائم رفيعة، أما القائمة الرابعة فلقد استعملت يداً لمكنسة ما لبثت أن ضاعت.. والملابس تتكوم فوق مسمار طويل حفر عدة ثقوب يظهر الباب قبل أن يرتكز نهائياً في ثقبه الحالي»(٨٩).

إحساس الشخصية بالوحدة والفراغ يتجسد من خلال وصف المكان. ونجد توظيفاً لوصف المكان في (قلعة العبيد) حيث ترتبط القلعة بأفكار الشخصية وحالتها النفسية.

«قلعة العبيد هذه كانت صخرة كبيرة، أكل الموج من أساسها فأصبحت تشبه جناح طائر عملاق دفن رأسه في الرمل ومد جناحه فوق صخب البحر»(٩٠).

وبائع المحار العجوز أكل الدهر من عمره ولفظه أبناؤه فلجأ إلى هذه القلعة التي تشبه حالها حاله، يبيع أملاً زائفاً بوجود لؤلؤ في المحار للواهمين الباحثين عن ثروة ما.

وفي قصة (جدران من الحديد) يصف الراوي القفص الخشبي الذي يوضع فيه الحسون بشكل يوحي بحالة العصفور النفسية.

«كان القفص الخشبي الصغير دون طلاء وكانت قاعدته قد فرشت بقطعة زجاج صقيلة وامتدت قصبته تطل بين الجدارين الأكثر ابتعاداً، وفي ركنين متجاورين ثبت وعاء الحب ووعاء الماء، وكان سقف القفص قد جعل كالهرم وبدت أسياخ الحديد جديدة ومتقنة النصب. وفي قمة القفص تعلق الحسون المذكور بساقيه الرفيعتين فيما كان يرجف نافضاً رأسه بعنف محدقاً إلينا بعينين صغيرتين غارقتين في السواد الداكن المحيط بهما متوقدتين بالتماع حاد»(٩١).

المكان خال من الجمال كما هو واضح من الوصف، يوحي بالسجن، إذ أن الحسون كان متعلقاً في قمة القفص، مذعوراً، والحسون تواق إلى الحرية والمكان بعيد عن أن يتيح له أية حرية.

وفي قصة (علبة زجاج واحدة) نجد وصفاً لغرفة المومس تشي بحالتها النفسية.

---

(٨٩) غسان كنفاني، **الآثار الكاملة**، القصص القصيرة، ص (٤٣).

(٩٠) **المصدر نفسه**، ص ٢٣٠.

(٩١) **المصدر نفسه**، ص ٤١٢، القصص القصيرة، ص (٤١٢).

«غرفة صغيرة ذات سقف من قش وحطب أرضها ترابية فيها بحيرات صغيرة من الماء. وفي الزاوية كان ينطرح فراش قميء فوق التراب وقد تهدل صوفه لاهثاً من ثقوب أحدثتها الفئران بلا شك، وإلى جانب الفراش يوجد ابريق من الماء وكرسي صغير»[٩٢].

إن ضيق المكان وفقره المادي يرتبط بحال المومس المعنوية، حيث أن الفقر فيما يبدو كان سبب انحراف المومس.

وحين نتتبع الطبيعة في وصف غسان لا نجد لها وجوداً كبيراً وإذا وجدت فهي لترتبط بحال الشخصية النفسية.

وفي قصة (في جنازتي) حين تنبثق الغيوم من ضوء بعيد.. يتعرف صاحبنا إلى حبه الكبير.

«لقد انشقت الغيوم المتكومة عن ضوء بعيد، تحررت قليلاً من ضغط الحاجة.. ثم.. ثم.. تعرفت إليك»[٩٣].

وفي (لؤلؤ في الطريق) حين يخيم الظلام بقسوة ويرتفع اللهب الأحمر تحس الشخصيات وطأة الصمت الميت.

«كان الظلام ما زال يخيم بقسوة، واللهب الأحمر يرتفع بقوة نحو الأفق ثم يهمد فجأة ومرت لحظات من الصمت الميت، لم يكن أحد منا يرغب في التعليق أو الحديث»[٩٤].

ويصف الشمس في قصة (ثلاثة أوراق من فلسطين) فنجد انها تملأ الشوارع بلون الدم[٩٥]: انها توحي بالواقع المأساوي الذي تعيشه الشخصية.

كما ان صوت ارتطام الموج بالصخرة في قصة (قتيل في الموصل) يعزف لحناً جنائزياً للشمس الوردية التي أخذت تهبط ببطء، خلال غيوم قرمزية نحو الماء[٩٦].

وفي نفس القصة نجد أن الظلمة حين تهبط، وصوت الموج حين يعلو، يطوي كل صوت آخر[٩٧]. مما يجعلنا نحس بالموت الذي يحل بالشخصية.

والراهب في قصة (الشاطيء) منقبض النفس:

«كان الوقت عصراً، وكانت السماء قد أمطرت قبل قليل فبللت الدرج وغسلت قرميد السقف وأعطت الأشجار الكبيرة في حديقة الكنيسة لوناً متوقداً، وكانت نتيجة ذلك كله أن اكتسى الجو بطابع جديد تماماً، ولكنه طابع متعب»[٩٨].

وحين يدهم الخطر منصور، يرتبط إحساسه بالخطر بحال الطبيعة في قصته: (الدكتور قاسم

---

(٩٢) المصدر نفسه، ص ٤٩٢.
(٩٣) المصدر نفسه، ص ٤٩٢.
(٩٤) غسان كنفاني، الآثار الكاملة، القصص القصيرة، ص (٣٩٠، ٣٩١).
(٩٥) المصدر نفسه، ص ٥٣٧.
(٩٦) المصدر نفسه، ص ٦٩٢.
(٩٧) المصدر نفسه، ص ٧١٠.
(٩٨) المصدر نفسه، ص ٢٥٢.

يتحدث لايفا عن منصور الذي وصل من صفد):

«وراءه كانت الشمس تغرب صابغة أطراف الغيوم الداكنة بلون دموي، نظر فوقه هنيهة، كانت كتلاً سوداء من السحاب تركض باتجاه بعضها وفي اللحظة التالية قصف رعد ثقيل من بعيد»(٩٩).

كان هذا لحظة تفكيره بأبيه وبالموقف الصعب الذي سيجابهه. وحين يصاب أبوه تشاركه الطبيعة حزنه وصمته في قصة (الصغير وأبيه والمرتينة يذهبون إلى قلعة جدين):

«لقد أشرقت الشمس تماماً الآن وماتت كل الأصوات، فاتخذ الأنين في ذلك الصمت المطبق وقعاً فاجعاً فيما كان الدم يتسرب من بين الأصابع المتشنجة بنزيز يكاد يسمع»(١٠٠).

والوصف له دلالة الإشارة إلى الحدث.. انه يندفع باتجاهه، بحيث لا يكون الحدث مفاجئاً.

وفي قصة (القط) يرتبط القط بتطور الحدث. إن صورة القط تقابل صورة الرجل.

«كان مقعياً على مؤخرته في ركن مبلول من الزقاق. باسطاً ذيله بصورة مستقيمة. رافعاً عنقه إلى فوق. مستعرضاً المارة بعيون مدورة. جامداً على غير عادة القطط»(١٠١).

ويواصل وصفه رابطاً الوصف بحالة الطبيعة النفسية:

«واجتاحته رجفة صغيرة، ولكنها سريعة وقاسية، حينما شاهد الساقين الخلفيتين للقط مهروستين، وتكاد تستويان مع الأرض.. كان الدم جامداً ومخلوطاً بشعر القط وكانت الساقان ملقاتين وكأنهما ليستا لهذا القط»(١٠٢).

في قصة «كان يومذاك طفلاً» نجد وصفاً للطبيعة موحياً بالحدث المقبل.

«مسح الزهر المتوهج باحمرار الشروق رمال الشاطىء الفضي. وكانت أشجار النخيل المعوجة تنفض عن سعفها الكسولة المسترخية نوم ليلة البارحة. وترفع أذرعتها الشوكية إلى الأفق حيث كانت أسوار عكا تشمخ فوق الزرقة الداكنة. وإلى يمين الطريق القادم من حيفا. مصعداً إلى الشمال كان قرص الشمس الكبير يطل من وراء التلال فيصبغ رؤوس الأشجار، والماء، والطريق، بلون ارجواني متضرج بالحياء المبكر»(١٠٣).

ثم حين يصف عكا في القصة نفسها نجد المقبرة الى يمين الطريق مما يعطي إيحاءً كبيراً بالحدث. انه الموت الذي يترصد الناس في تلك اللحظة:

«عكا أمام الشبابيك، المقبرة أولًا إلى يمين الطريق مع المنعطف، ثم محطة إلى اليسار وتمضي فيما بعد، البيوت المبنية بالحجر القدسي المنفوخ، مثل الرغيف ووراءها حدود «الحديقة العامة» تصفر فيها أشجار الكينيا العالية، ومن بعيد تبدو قمم السور وأبراجه من حجر بني أطلت الأعشاب الخضراء من

(٩٩) غسان كنفاني، **الآثار الكاملة**، الجزء الثاني، القصص القصيرة، ص (٦٩٢).
(١٠٠) **المصدر نفسه**، ٧١٠.
(١٠١) **المصدر نفسه**، ص ٢٥٢.
(١٠٢) غسان كنفاني، **الآثار الكاملة**، المجلد الثاني، ص ٢٥٣.
(١٠٣) **المصدر نفسه**، ص ٨٦٩.

شقوقه. وإلى اليمين كانت بيوت جديدة. صغيرة ومـزروعة مـع ورد عنابي غـزير تنبثق صفـاً وراء صف»[١٠٤].

ويلاحظ المتتبع للوصف عند غسان كنفاني أنه **قليل ومكثف**، لكنه **متحرك وحي** مثلما نجد في قصته (إلى أن نعود):

«كان قصيراً أسمر البشرة، محروقاً، لم يكن في وجهه أي شيء يستلفت النظر لأول وهلة، كل ما هنالك أن لفمه شفتين رقيقتين تنطبقان في تصميم. ان شكل وجهه يثير في الإنسان ـ لدن تدقيق النظر ـ شعوراً بأنه يشاهد حقلاً صغيراً، بل وأكثر من هذا... الخطين الذين يشقان جبهته يحب الإنسان أن يشبهها بآثار (شفرات) محراث مر لتوه من ذلك المكان»[١٠٥].

وهكذا ترتبط معالم الشخصية الخارجية بالداخلية رباطاً وثيقاً، والوصف يوحي بالفعل الذي سيأتي.

وحين يصف زوجته الميتة. فإن الصورة الحية تتحرك أيضاً:

«في تلك الليلة.. شنق اليهودي زوجه على الشجرة العجوز بين الساحة والجبل انه يراها مدلاة عارية تماماً.. كان شعرها محلوقاً ومربوطاً إلى عنقها وينزف من فمها دم أسود لماع.. لقد شدوا خصرهـا النحيل شداً مجنوناً ولم يكن في وجهها كله ما يشير إلى أنها كانت، قبل هنيهة، تملأ الساح رصاصاً وناراً ودماً»[١٠٦].

والتضاد بين الصورة الحالية والماضية يضفي عليها قوة وعمقاً.

السـرد:

الزمن هو القصة وهي تتشكل، وهو الايقاع[١٠٧].

فلنتابع الزمن في القصة القصيرة عند كنفاني من خلال جدول يوضحه كي نستخلص من هذا التتبع نتائج محددة:

القصـة	خـط الـزمـن	الضميـر
البومة في غرفة بعيدة	حاضر / ماض / حاضر	المتكلم
شيء لا يذهب	حاضر / ماض / حاضر	المتكلم
منتصف أيار	حاضر / ماض / حاضر	متكلم مع مخاطب
كعك على الرصيف	حاضر / ماض / حاضر / مستقبل / حاضر	متكلم
في جنازتي	حاضر / ماض / حاضر / مستقبل / حاضر	متكلم مع مخاطب

(١٠٤) المصدر نفسه، ص ٨٧١، ٨٧٢.
(١٠٥) غسان كنفاني، **الآثار الكاملة**، المجلد الثاني، ص ٧٩٤.
(١٠٦) **المصدر نفسه**، ص ٧٩٩.
(١٠٧) سيزا أحمد القاسم. **الواقعية الفرنسية والرواية العربية في مصر**، رسالة دكتوراه غير مطبوعة، ص ٢٩.

الأرجوحة	حاضر / مستقبل / حاضر	متكلم
موت سرير رقم ١٢	حاضر / ماض / حاضر	متكلم مع مخاطب
لؤلؤ في الطريق	حاضر / ماض / حاضر	غائب مع متكلم
الرجل الذي لم يمت	حاضر / ماض / حاضر / ماض / حاضر	غائب
العطش	حاضر / ماض / حاضر	غائب مع مخاطب .
المجنون	حاضر / ماض / حاضر	متكلم
ثماني دقائق	الحاضر	غائب
أكتاف الآخرين	الحاضر	متكلم
قلعة العبيد	الحاضر	غائب
ستة نسور وطفل	الماضي	متكلم
القـط	الحاضر	غائب
الخراف المصلوبة	الحاضر	متكلم
أبعد من الحدود	الحاضر	متكلم مع غائب
الأفق وراء البوابة	حاضر / ماض / حاضر	متكلم مع غائب
السلاح المحرم	الحاضر	غائب
ثلاث أوراق من فلسطين		
١) ورقة من الرملة	حاضر / ماض / حاضر	متكلم
٢) ورقة من الطيرة	حاضر / ماض / حاضر	متكلم
٣) ورقة من غزة	حاضر / ماض / حاضر	متكلم

القصــــة	**خـط الـزمن**	**الضميـــر**
الأخضر والأحمر	حاضر / مستقبل / حاضر	غائب مَع متكلم
أرض البرتقال الحزين	الماضي	متكلم
قتيل في الموصل	حاضر / ماض / حاضر	غائب
لا شيء	الحاضر	غائب
جدران من الحديد	الحاضر	متكلم
الصقـر	الماضي	متكلم
كفر المنجم	حاضر / ماض / حاضر	متكلم
ذراعه وكفه وأصابعه	حاضر / ماض / حاضر	غائب
عشرة أمتار فقط	الحاضر	متكلم
المنزلق	حاضر / ماض / حاضر	غائب مع مخاطب
علبة زجاج واحدة	ماض / حاضر	متكلم
عطش الأفعى	حاضر / ماض / حاضر	غائب
لو كنت حصاناً	حاضر / ماض / حاضر	غائب
نصف العالم	حاضر / مستقبل / ماض / حاضر	غائب
الشاطىء	حاضر / ماض / حاضر	غائب

رسالة من مسعود	الحاضر	غائب
جحش	حاضر / ماض / حاضر	غائب
رأس الأسد الحجري	الماضي	متكلم
العروس	حاضر / ماض / حاضر	متكلم مع مخاطب
١) مدخل	حاضر / ماض / حاضر	متكلم
٢) الصغير يستعير مرتينة خاله ويشرق إلى صفد.	الحاضر	غائب
٣) الدكتور قاسم يتحدث لايفا عن منصور الذي وصل إلى صفد	الحاضر	غائب
القصـــة	**خـط الـزمن**	**الضميـــر**
٥) الصغير وأبوه والمرتينة يذهبون إلى قلعة جدين	الحاضر	غائب
٦) الصغير يذهب إلى المخيم	الماضي	متكلم
٧) الصغير يكتشف أن المفتاح يشبه الفأس.	الماضي	متكلم
٨) صديق سلمان يتعلم أشياء كثيرة في ليلة واحدة	الماضي	غائب
٩) حامد يكف عن سماع قصص الأعمام	الماضي	غائب
أم سعد تقول: (خيمة عن خيمة تفرق)	الحاضر	غائب
القميص المسروق	الحاضر	غائب
إلى أن نعود	حاضر / ماض / حاضر	غائب
المدفع	الحاضر	غائب
درب إلى خائن	الماضي	متكلم
البطل في زنزانة	حاضر / ماض / حاضر	غائب مع متكلم
قرار موجز	الماضي	غائب
يد في القبر	الماضي	متكلم
كان يومذاك طفلاً	الحاضر	غائب

والنظرة الحديثة إلى الزمن تعرفه بأنه لحظة حاضرة مترامية الأطراف يظهر فيها الماضي غير منظم وغير مرتب(١٠٨).

ولما كان لا بد للرواية من نقطة انطلاق تبدأ منها، فإن الروائي يختار نقطة البداية التي تحدد حاضره وتضع بقية الأحداث على خط الزمن من ماض ومستقبل وبعدها يستطرد النص في اتجاه واحد

(١٠٨) المرجع نفسه، ص ٣٢.

في الكتابة غير انه يتأرجح ويتذبذب في الزمن بين الحاضر والماضي والمستقبل[١٠٩].

خط الزمن: الماضي الحاضر المستقبل

النـــص: حاضر / ماضي / مستقبل / حاضر / مستقبل / ماضي / ماضي النص

وعندما نتتبع قصص غسان كنفاني في مسارها الزمني. نلاحظ أن غالبيـة قصصه تبـدأ من الحاضر وتعود إلى الماضي ثم ترجع إلى الحاضر: الحاضر/ الماضي/ الحاضر وحين نحصر قصصه التي تعبر عن هذا المسار نجدها (٢٤) قصة قصيرة.

نأخذ مثلاً على هذا الخط في القص في قصته (إلى أن نعود):

فإن القصة تبدأ من لحظة حاضرة: «تذهب الشخصية لتنفيذ عملية فـدائية داخـل الأرض المحتلة[١١٠]. وهناك يتذكر الماضي المرير الذي عاشه، حين دخل اليهود بيارته وشنقوا زوجه أمامه[١١١] وبعدها يعود إلى اللحظة الحاضرة بعد إتمامه العملية بنجاح ورجوعه إلى خيمته سالماً[١١٢].

وهكذا نجد أن الكاتب يقدم حدثاً في الحاضر، ثم يطلق به مجرى الذكريات مما جعل الاسترجاع يبدو طبيعياً. وأكثر ما يعتمد عليه غسان في الاسترجاع هو الذاكرة. فالاعتمـاد على الذاكـرة يضع الاسترجاع في نطاق منظور الشخصية ويصبغه بصبغة خاصة يعطيه مذاقاً عاطفياً»[١١٣].

وهذا ما نلحظه عندما نعود إلى القصة القصيرة نفسها (إلى أن نعود):

إذ أن الحاضر يجسد لحـظة عملية تعيشهـا الشخصية، لحـظة القيام بمهمـة فدائيـة، لكن الاسترجاع يضعنا فعلاً في نطاق منظور الشخصية، بحيث نتحسس همومها وأحاسيسها الداخلية، ويجعلنا نتعاطف معها، ثم نعود إلى الحاضر، إلى واقع سير الحدث لنستكمله وتنتهي القصة.

ومع تطور الفن عند الفنان ازدادت أهمية الحاضر عنده. فاهتم غسان بلحظة الحاضر وشملت مساحة كبيرة من قصصه فهي تشمل تسع عشرة، نأخذ مثالاً عليها «قصة ثماني دقائق» حيث تصور القصة الحاضر في حركته:

«خرج السيد علي متعباً من عمله ورغم أنه اعتاد أن يقطع المسافة من الدائرة التي يعمل فيها إلى بيته ماشياً. إلا أنه فضل أن يستأجر سيارة تقله إلى هناك»[١١٤].

ونصحب السيد علي منذ خروجه من الدائرة حتى وصوله إلى باب بيته وفقدانه مفاتيح البيت، ثم لقاؤه مع تيسير، بواب العمارة، الذي اقترح أن يفتح له الباب من الداخل.

نصاحب الشخصيتين في موقفهما الحالي: تيسير ولحظات تردده، ثم لحظات إقدامه على القفز من الشرفة، والسيد علي وتفكيره الخاص في جارته وفي نفسه، ثم تنتهي القصة بنجاح تيسير وسرور السيد علي، رغم المرارة التي أحسها تيسير والرغبة الحارة في البكاء التي استشعرها.

أما السرد من لحظة الماضي فيتمثل في عدد أقل من اثنتي عشرة قصة. والسرد من لحظة الماضي

---

(١٠٩) المرجع نفسه، ص ٣٣.

(١١٠) غسان كنفاني، **الآثار الكاملة**، المجلد الثاني، ص (٧٩٣).

(١١١) **المصدر نفسه**، ص (٧٩٦).

(١١٢) **المصدر نفسه**، ص (٨٠٠).

(١١٣) سيزا أحمد قاسم، **الواقعية الفرنسية والرواية العربية في مصر**، ص (٥٩).

(١١٤) غسان كنفاني، **الآثار الكاملة**، المجلد الثاني، ص ١٩٩.

يصور الوقائع والأحداث على انها أخبار قد وقعت والواقع يكون قد تشكل وانتهى.

وقصة (أرض البرتقال الحزين) مثال على السرد من لحظة الماضي. حيث يستخدم الكاتب شخصية الراوي كي تحدثنا عن واقع النزوح والهجرة من يافا إلى صيدا في لبنان.

ونلاحظ أن الراوي يعلم الأحداث التي وقعت، مما يجعله متمكناً من روايتها بطريقة منسجمة «عندما خرجنا من يافا إلى عكا لم يكن في ذلك أية مأساة»[115].

ونتابع الشخصية في حديثها عن ماضيها، من خلال أسرة الراوي الصغيرة التي تمثل الأسرة الفلسطينية المهاجرة، معاناتها، مشكلاتها اليومية، ارتباطها الرومانسي بالماضي.

والكاتب يبدأ بالماضي وينتهي بالماضي في القصة.

ولقد فصل غسان فصلاً كبيراً بين عناصر الزمن الثلاثة: ماضي ـ حاضر ـ مستقبل ولكنه قلما يدخل المستقبل، فالارشارات إلى ماسيحدث قليلة، فترتيب الأحداث في النص يتذبذب في مسيرته كما رأينا، تذبذباً منتظماً أو غير منتظم بين الحاضر والماضي، ووجود الحاضر مع الماضي مع المستقبل لا تشغل سوى خمس من قصصه:

كعك على الرصيف، في جنازتي، الأرجوحة، الأخضر والأحمر، نصف العالم.

وأعتقد أن السبب في قلة هذا الاتجاه، يتعلق باتجاه الكاتب نحو القصة الواقعية، التي ترى الواقع في تفاعله الحي، ولكنها لا تراه في حركته نحو التغيير، نحو المستقبل.

في (الأخضر والأحمر) نجد مثالاً على هذا الاتجاه حاضر/ ماضي/ مستقبل. ولكنه يعود إلى الحاضر آخر الأمر. انه الحاضر الذي يواجه الموت ويفتل رغم بعد هذا عن توقعه.

«لم يكن يظن لحظة واحدة انه قريب من الموت قرب أنفه من الهواء لم يكن يظن ذلك قط.. كل الطريق كانت تعبق بحياة بكر كأنها خلقت لتوها، كأن الله صنعها الآن فحسب ليتنشقها. وليتركها تغسل صدره مثل شلال من الريش»[116].

ولم ير الكاتب الموت في سكونه، انه متمثل في الحياة، في أيار، إذ أنه من الموت، من لحظة الحاضر، يولد المستقبل ، فيولد الأسود الصغير.

«ذلك انه في المكان الذي سقط فوقه الجبين في الحفرة المدورة التي صنعتها السقطة، ولد طفل صغير»[117].

وعند تتبع قصص كنفاني نلاحظ أنه كثيراً ما يلجأ إلى استخدام ضمير المتكلم في السرد. يستخدمه في أربع وعشرين قصة.

هذا الاستخدام مرتبط باهتمام الكاتب بشخصية الراوي اهتماماً جوهرياً.

«وتؤدي العلاقة ما بين الراوي والشخصية إلى أساليب مختلفة في صياغة النص القصصي بعضها يتصل بالبناء الزماني والمكاني للرواية وبعضها يتصل ببنية الشخصية نفسها وأخرى لغوية تتعلق بوسائل التعبير»[118].

ونلاحظ أن الراوي في أكثر قصص غسان يعرف أكثر من الشخصية، وهذا ما يجعلنا نطلق على

---

(١١٥) جهاد عبد الجبار الكبيسي، **ثلاثية نجيب محفوظ**، رسالة ماجستير ١٩٧٨، جامعة القاهرة، ص ٢٨٠.

(١١٦) غسان كنفاني، **الآثار الكاملة**، القصص القصيرة، ص ٣٥٢.

(١١٧) **المصدر نفسه**، ص ٣٥٦.

(١١٨) سيزا احمد قاسم، ص (١٩٨).

العلاقة تسمية «J. Pouillon (الرؤية من الوراء)[١١٩].

إن وجود الراوي ملموس في القصص.. من التعليقات التي يسوقها والأحكام العامة التي يطلقها، ومن الحقائق التي يدخلها على العالم التخيلي مستمدة من العالم الحقيقي والتي تتجاوز محور معرفة الشخصيات. فكأنه ينتقل في الزمان والمكان دون معاناة ويرفع أسقف المنازل فيرى ما بداخلها وما في خارجها ويشق قلوب الشخصيات ويغوص فيها ويتعرف على أخفى الدوافع وأعمق الخلجات، وتستوي في ذلك عنده جميع الشخصيات فكأنها كلها من أكبرها شأناً إلى أقلها شأناً كتاباً منشوراً أمامه يقرأ فيه كل ما يدور في نفوسها[١٢٠].

(كعك على الرصيف) مثال على هذا النوع من القصص[١٢١].

يعرف الراوي هنا الكثير عن أحوال حميد وأمثاله، عن صنوف البؤس التي يتجرعها آلاف الشباب لأنه كان واحداً منهم.

ونجد الراوي في بعض الروايات يعرف ما تعرفه الشخصية. وهذا ما أطلق عليه «جان بويون» (الرؤية مع)، يتبنى الراوي فيها منظور الشخصية ويرى معها ويلاحظ ملاحظاتها، فنرى العالم التخيلي من خلالها معكوساً على شاشة وعيها.

(لؤلؤ في الطريق) مثال على هذا النوع من القصص[١٢٢].

يعرف فيها الراوي ما يعرفه (سعد* الدين). الرجل الذي حصر همه وأحلامه في المحار وسقط ميتاً عند آخر محارة.

«صدقوني انني لا أعرف أيها الاخوة لماذا مات سعد الدين؟ هل كان ثمة لؤلؤة داخل تلك المحارة الأخيرة الملعونة فمات فرحاً أم هل كانت فارغة كاخواتها العاقرات فمات غماً؟»[١٢٣].

الحــوار:

يتقاطع الحوار مع السرد في قصص كنفاني القصيرة ليكشف في الغالب عن أحوال الشخصية الأساسية في القصة، واقعها، تفكيرها ماضيها وحاضرها ومصيرها.

ففي قصة (كعك على الرصيف) مثلاً نتعرف على واقع شخصية حميد من خلال حواره مع الراوي:

«- كم عمرك؟

- إحدى عشرة سنة.

- فلسطيني؟

هز رأسه فوق الحذاء دون أن يجيب. وأحسست بأنه يخفي شعوراً بخجل صغير.

- أين تسكن؟

---

(١١٩) المرجع نفسه، ص (١٩٨).

(١٢٠) المرجع نفسه، ص (١٩٩).

(١٢١) يندرج تحت نفس هذا النوع: (منتصف أيار) (في جنازتي) موت سرير رقم ١٢) (السلاح المحرم) (الأخضر والأحمر) (قتيل في الموصل) (ذراعه وكفه وأصابعه) (المنزلق) (الشاطىء) (رسالة من مسعود) (جحش العروس) (قرار موجز) (كان يومذاك طفلاً).

(١٢٢) يندرج تحت نفس النوع: (البومة في غرفة بعيدة)؛ (شيء لا يذهب)؛ (الرجل الذي لم يمت)؛ (العطش)؛ (ثماني دقائق)؛ (أبعد من الحدود)؛ (عطش الأفعى).

(١٢٣) غسان كنفاني، الآثار الكاملة، القصص القصيرة، ص ١٦٣.

- في المخيم.
- مع أبيك؟
- لا، مع أمي..
- أنت طالب، أليس كذلك؟
- نعم.»[١٢٤].

هذه الصورة تساعدنا على الدخول في عالمه، الذي يتكشف شيئاً فشيئاً.

وفي قصة (قتيل في الموصل) نعرف من خلال الحوار مصير الشخصية:

- «قال فجأة..
- هل تعرف طالباً أردنياً يدرس في جامعة بغداد اسمه «معروف»؟
- قابلته مرة.

كان الموج قد بدأ يرتفع مع المد حاملاً في خط مستقيم أسراب الجراد التي سقطت في البحر حينما عجزت أجنحتها الشفافة عن حملها إلى الشاطىء.

قال بهدوء:

- لقد قتل..
- كيف؟ معروف؟ كيف قتل؟[١٢٥].

فحركة الحوار هنا تتقاطع مع صورة المشهد الطبيعي، فالموج الذي يرتفع مع المد تتقاطع حركته مع حركة الحوار التي ترتفع في توترها لتنبىء بمصير الشخصية. الصورة تحمل شبح الموت، قبل تأكيده، ثم يأتي التأكيد للخبر كي يكون منسجماً مع السياق وأسراب الجراد تسقط لأن أجنحتها تعجز عن حملها كما تعجز قدرات معروف عن أن توصله إلى الأمان سالماً.

ونتعرف على أفكار الشخصية في قصة (نصف العالم) من خلال حوارها مع بعض الأصدقاء:

«- وإذا ماتت أمك يا عبد الرحمن.. ألا تحزن؟»

- هكذا سألوه محاولين إقناعه لقد فكر قليلاً ثم قال:
- أمي لا تموت.
- كيف؟
- لأنها لم تمت قبلاً.
- لو افترضنا انك ذهبت الآن إلى داركم فوجدتها ميتة ماذا ستفعل؟
- لا شيء.
- ألا تحزن..؟
- أحزن؟ كلا.. لقد ماتت وهذا يعني انها لم تعد حية ولذلك فإن الحزن لا مبرر له وغير موجود.
- ولكن أمك كانت حية وماتت ألا يختلف الأمر؟
- كلا طبعاً حينما تكون ميتة فهي غير حية إذن - وهكذا فإنه لا يوجد إلا شيء واحد وكل شيء آخر وهم[١٢٦].

---

(١٢٤) غسان كنفاني، **الآثار الكاملة**، المجلد الثاني، ص ٨٤.

(١٢٥) غسان كنفاني، **الآثار الكاملة**، المجلد الثاني، ص ٨٤.

(١٢٦) **المصدر نفسه**.

وفي قصة (الصغير يستعير مرتينة خاله ويشرق إلى صفد) نجد تحديداً لملامح الشخصية (منصور) في حواره مع خاله:

«قال له خاله مرة أخرى:

- الطريق بين مجد الكروم وصفد وعر يستعصي على الماعز، ان ولداً مثلك سوف يموت في الشوك قبل أن يقطع نصف المسافة.
- ودون أن يلتفت إليه رد، للمرة العاشرة منذ الصباح، على كلمة «ولد» التي لا ينفك خاله يوجهها إليه:
- أنا لست ولداً.
- عمرك سبعة عشر عاماً، والبندقية التي تحملها تزن أكثر من نصف وزنك والطريق طويلة شرسة.

وانتابه الرعب لحظة واحدة فقط، فشد البندقية إلى صدره واستدار فواجه خاله من جديد:

- إذا كانت خائفاً على بندقيتك فقل ذلك بصراحة»[١٢٧].

شخصية منصور التي يظهرها الحوار شخصية قوية صلبة، تعرف طريقها وتصمم عليه دون أدنى تردد. يريد بندقية خاله حتى يذهب إلى صفد ويحارب مع الرجال هناك.

ومقابل هذه الشخصية نجد شخصية قاسم، التي تتكشف لنا من خلال حوار قاسم مع والده:

- يا دكتور قاسم منذ عشرات السنين تعلمت في القراءة الرشيدة ان...
- وقاطعه قاسم ضاحكاً:
- الحمار حمار ولو بين الخيول ربي دائماً تقول ذلك حين أقول لك انني سأصير طبيباً. الأمر يختلف الآن الحمير والخيول ستبقى في مجد الكروم ومحسوبك سيفتح عيادة في حيفا.

وبنفس السرعة التي يستطيع الفرح أن يجتاح بها صدر أبي قاسم اجتاح الغضب عروق جبهته:

- حيفا؟ قلة أطباء في حيفا؟
- أين تريدني أن أعمل إذن؟
- في مجد الكروم يا ولد يا عاق.
- مجد الكروم؟ تحسب انني حلاق أداوي الأمراض بالعلق؟ ان أتخن رأس في مجد الكروم سينقدني تعريفه على الأكثر. ماذا؟ أتريدني أن أموت جوعاً؟»[١٢٨].

إن قاسم يعرف ما يريد تماماً مثلما يعرف منصور ما يريد، يريد قاسم أن يصل إلى الغنى في أقرب فرصة ممكنة ولا يفكر في أبعد من ذلك، لا يفكر في أهل قريته، ولا في خدمتهم ولا في مصالحهم، أي انه لا يفكر في مصلحة بلده أيضاً.

وفي قصة (الصغير وأبوه والمرتينة يذهبون إلى قلعة جدين) نجد أن الحوار بين منصور والحاج عباس يكشف لنا جانباً من شخصية الأب لم تتكشف من خلال السرد[١٢٩].

نحن نعرف (أبا قاسم) قبل هذا الحوار رجلاً جاداً شجاعاً لكننا لم نعرف علاقته بالثورة ومدى

---

(١٢٧) غسان كنفاني، **الآثار الكاملة**، المجلد الثاني، ص ٦٢٧، ٦٢٨.

(١٢٨) غسان كنفاني، **الآثار الكاملة**، المجلد الثاني، ص (٦٤٠).

(١٢٩) **المصدر نفسه**، ص (٦٩٠ ـ ٦٩١).

استعداده للمشاركة فيها.

لكننا نعرف من كلام الحاج عباس لمنصور أن أبا القاسم قد جاءه كي يستعير بندقيته ويتعهد بدفع جنيه عن كل يوم يتأخر في تسليمها لصاحبها أما إذا أصابها عطب أو ضاعت فسيدفع أبو قاسم ثمنها زيتوناً.

أما كيف يتصرف أبو قاسم في البندقية، فهذا ما سنعرفه بعد ذلك الحوار حين يلحق منصور بوالده، ويعرف انه ذاهب مع رجال الثورة لاحتلال القلعة ومن خلال الحوار بين منصور وأبيه تتكشف أفكار الأب ويتضح:

تريث منصور هنيهة ثم سأل بصوت حاسم:

- ولماذا تشترك في الهجوم على جدين؟

- لقد بدأت الثورة، هذا هو كل شيء.

- كلا، أنت تريد الحصول على مرتينة من جدين تعطيها لي ليلة العرس كما وعدتني[١٣٠].

إن جراة الأب وإقدامه على المشاركة في احتلال القلعة تعبر عن شخصيته أبلغ التعبير سواء أكان ذلك من أجل الثورة فحسب أم انه كان من أجل أن يغنم بندقية يهديها لولده ليلة زفافه.

منصور امتداد لأبي قاسم كما يظهر في الرواية ومن خلال الحوار. كما ان الحوار يقوم بمهمة الكشف عن مشاعر الشخصية الخفية التي لا يظهرها السرد وفي قصة (الرجل الذي لم يمت) يكشف لنا الحوار بين السيد علي وزينب عن مشاعر زينب الخفية تجاه اليهود:

«- يجب أن لا تبيع الأرض لليهود يا سيد علي.

- ولكنني إذا لم أبعها لن تحصلوا على أي قرش يساعدكم فيما بعد أليس كذلك؟

- يجب أن لا تبيع الأرض لليهودي يا سيد علي..

عرف لحظتها أن عليه أن يتخذ موقفاً مغايراً واكتشف أن التساهل الذي كان يعامل به فلاحيه لم يكن في محله، وبذل جهداً كبيراً كي ينصب قامته في وجهها وكي يصيح بصوته الراجف:

- على أي حال.. هذا عملي أنا..»[١٣١].

كما يكشف الحوار في قصة (أبو الحسن يقوص على سيارة انكليزية) عن مشاعر (أبو الحسن) الخفية تجاه الانجليز.

بعد أن سارا عشر دقائق توقف أبو العبد ووضع يده على كتف أبي الحسن:

«- أتعرف؟ يجب أن نعود إلى ذلك الجندي فنضربه. لقد نسينا أن نفعل ذلك.

- ماذا؟

- لقد كنت كل عمري اشتهي أن أصفع جندياً انكليزياً على وجهه ورغم ذلك فقد نسيت أن أفعل»[١٣٢].

وفي قصة (درب الى خائن) يكشف الحوار بين سائق الديزل والراكب عن مشاعر السائق الخفية تجاه الخيانة:

- «وسألته أنا هذه المرة؟

---

(١٣٠) **المصدر نفسه**، ص (٧٠٠).

(١٣١) غسان كنفاني، **الآثار الكاملة**، المجلد الثاني، ص (١٦٩).

(١٣٢) **المصدر نفسه**، ص (١٨٢).

ـ من تريد أن تقتل؟
ـ أخي...
وصمت.. وعاد يسند ظهره. ووقف البدوي وقد كان على وشك أن يدخل العريشة واستدار ينظر إليه، وندت عن زميلي صيحة صغيرة مكتومة وقال كليهما:
ـ أخوك.
ـ نعم.
وسكت مرة أخرى ثم قال بهدوء:
انه خائن انه يعمل لحساب اليهود. قالوا لنا ذلك قلنا يريد أن يعيش.. قالوا: ألا يجد طريقاً آخر.. قلنا: هو حر أما الآن فالأمر يختلف تماماً.
ـ ماذا صنع؟
ـ قبل عدة أسابيع، قدم وشاية لليهود عن أولاد عمه»[١٣٣].
كما ان الحوار يقوم بالكشف عن الحدث الذي نجهله ثم يتبين لنا كيف تطور، والحوار عند غسان يقوم بدور كبير في هذا الاتجاه. ففي قصة (الرجل الذي لم يمت) يكشف الحوار بين السيدة زينب وزوجها عن الحدث وما تم بشأنه:
«ـ لقد مات..
وخفق قلبها بخوف رهيب.. ترى أي شيطان دفعها لكي تسأل:
ـ من؟.. السيد علي؟
وأي إله جعل جواب زوجها المبحوح.
ـ لا.. حمدان»[١٣٤].
أما قصة (السلاح المحرم) فالحوار يقوم بالكشف عن مسار الحدث وتطوره[١٣٥] نعرف عن طريق الحوار الذي يتقاطع مع السرد ان (أبو علي) اضطر أن يترك بندقيته التي غنمها من الجندي، حين هاجم اثنان من قطاع الطرق وهدداه بقوة أجبرته أن يفعلها.

كذلك نجد في قصة (قتيل في الموصل) حواراً يتعاون مع السرد في الكشف عن تطور الحدث.
«الحياة هناك تقوم على خطأ.. ما هو هذا الخطأ؟.. انه يحس إحساساً صلباً ويحاول أن يقتلعه من (شروشه).

ـ ولماذا كل هذا التعب؟ اتركهم.. انهم الأسياد الآن.. ولكن ذلك كان مستحيلاً.. كان من العسير رده:
ـ انها ثورة الزنج من جديد.. العبيد يحملون سوادهم في قلوبهم هذه المرة..
ـ يا معروف.
ـ ماذا تفعلون هنا؟ لقد تعودتم أن تعيشوا بلا هواء كالخفافيش يجب أن نفعل شيئاً.
ـ ماذا نفعل؟

---
(١٣٣) المصدر نفسه، ص ٨١٨.
(١٣٤) المصدر نفسه، ص ١٧٨.
(١٣٥) المصدر نفسه، ص ٣١٤، ٣١٥.

فرضت المعركة عليه فرضاً.. كان في الموصل حينما حدثت الشرارة.. واضطر أن يقدم نفسه للحريق»[١٣٦].

ويتطور الحدث في اتجاه تضحية معروف بحياته ثمناً لآرائه التي يعتنقها ويقوم الحوار أحياناً بالكشف عن محور القصة وموضوعها الأساسي الذي لا يقوم بكشفه السرد:

في قصة (ستة نسور وطفل) يكشف الحوار بين مدرس الموسيقى والفلاح العجوز عن الموضوع ومحور الاهتمام في القرية:

«- هل لاحظت هذه الصخرة يا أستاذ؟

قالها الفلاح عجوز ذات يوم مشيراً عبر النافذة إلى صخرة مدببة تنتصب فوق تلة صغيرة:

- نعم اني أراها ثلاث مرات في الأسبوع.

بقيت اصبعه ممدودة تجاه الصخرة وهو يسأل من جديد:

- هل تعرف قصتها؟

- حتى هذه الصخرة لها قصة»[١٣٧].

الموضوع في القصة هو الصخرة ونظرة الناس المختلفة إليها، هذا ما يتكشف من خلال الحوار.

كما ان الحوار كثيراً ما يأتي بعد فترة من السرد الطويل ليقطع به الملل الذي يمكن أن يتأتى من طول السرد.

وفي قصة (موت سرير رقم ١٢) يأتي الحوار القصير بين سرد طويل وسرد طويل آخر.

«اذكر يومها انني سألت المرضة.

- ماذا في هذا الصندوق العتيق؟

وقالت المرضة وهي تضحك:

- لا أحد يدري انه يرفض أن يتخلى عن هذا الصندوق لحظة واحدة»[١٣٨].

لقد عرفنا سابقاً من خلال السرد الطويل وجهة نظر الراوي بالنسبة للمريض (سرير رقم ١٢) كيف تعاطف معه! وما الذي جعله يتوقف عنده بالذات..! وكيف يعامله المرضون، وشيئاً عن أحواله الشخصية، ثم جاء الحوار القصير مع المرضة ليقطع السرد الطويل ويحركه، وبعده يعود الكاتب إلى السرد الطويل الذي يكشف عن شخصية الراوي وشخصية المريض معاً.

ولو قارنا بين الحوار في القصة القصيرة والحوار في الرواية لوجدنا أن السرد في القصة القصيرة قصير مركز بينما هو في الرواية ممتد وطويل. ولنأخذ مثالاً على الحوار في الرواية النص التالي:

وقف أسعد أمام الرجل السمين صاحب المكتبة الذي يتولى تهريب الناس من البصرة إلى الكويت، ثم انفجر:

- خمسة عشر ديناراً سأدفعها لك؟ لا بأس.. ولكن بعد أن أصل وليس قبل ذلك قط..

حدق اليه الرجل من وراء جفنيه السمينين وسأل ببلاهة:

- لماذا؟

- لماذا؟ ها! لأن الدليل الذي سترسلونه معنا سوف يهرب قبل أن نصل إلى منتصف الطريق!

---

(١٣٦) غسان كنفاني، **الآثار الكاملة**، المجلد الثاني، ص (٣٨٧).

(١٣٧) **المصدر نفسه**، ص (٣٨).

(١٣٨) غسان كنفاني، **الآثار الكاملة**، المجلد الثاني، ص (٢٢٨).

خمسة عشر ديناراً، لا بأس.. ولكن ليس قبل أن نصل..

طوى الرجل أوراقاً صفراء أمامه وقال بلؤم:

ـ أنا لا أجبرك على أي شيء، أنا لا أجبرك(١٣٩).

ونأخذ مثالاً على الحوار في القصة القصيرة النص التالي:

«جلس مبارك فوق علية جدعان، وحدق إلي بعينين شامتتين ثم قال:

ـ حدث ذلك منذ زمان بعيد.. كان يريد أن يتزوج بنتا لها شعر أحمر شاهدها مرة قرب مضارب أهله مع رجال كانوا قد أتوا لاصطياد الغزلان.

قلت مشدوهاً:

ـ جدعان؟ جدعان كان عاشقاً؟

ـ نعم، كان شيخهم قد كلفه بمرافقة الرجال والمرأة لمطاردة الغزلان.. أتعرف ماذا؟ أقول لك، أحبها وحينما غادرت صار كالمجنون.

تناول مبارك غصناً صغيراً وأخذ يحز الأرض دون غاية ثم قال:

ـ أنت تعلم، هناك يحكون أشياء كثيرة يقولون، أقول لك انها هي الأخرى أحبته..

ـ أحبته؟ لماذا لم يتزوجا؟

ـ أية امرأة لها شعر أحمر تقبل أن تتزوج بدوياً؟ كان رجلاً طيباً ولكن لا فائدة.. أتدري؟ أقول لك، لقد طعن زوجته»(١٤٠).

نلاحظ من المقارنة أن السرد في الرواية أطول منه في القصة القصيرة، كما انه بينما نجده ممتداً في الرواية نجده مركزاً في القصة القصيرة.

المونــولوج:

يلجأ غسان في كثير من قصصه إلى استخدام العبارات التقليدية في تقديم حياة الشخصية النفسية:

قلت لنفسي، قالت في ذات نفسها، سأل نفسه، هجمت فكرة خبيثة على رأسه قائلاً لنفسه، قال في نفسه، قال الشيخ في ذات نفسه، ثم فكر، هكذا قال لنفسه.

هذه العبارات توضح الانتقال من المنظور الموضوعي الخارجي إلى المنظور الموضوعي الذاتي. في قصة (القط) مثلاً يستخدم الكاتب عبارة (هجمت فكرة خبيثة على رأسه) ليوضح الانتقال إلى منظور الشخصية الذاتي:

«حينما شاهد أول سيارة أجرة أشار إليها واندفع إلى المقعد الخلفي هاتفاً بالسائق:

ـ الشارع الفلاني.

وحينما استقر في المقعد هجمت فكرة خبيثة على رأسه:

ـ أيها الكذاب «أنت تذهب إلى سميرة لأنه ليس ثمة مكان آخر تذهب إليه» الفراغ هو الذي يجرك اليها»(١٤١).

فالعبارة تمهد إلى الانتقال من المنظور الموضوعي الخارجي حيث تفصح الشخصية عن أفكارها

---

(١٣٩) غسان كنفاني، **الآثار الكاملة**، الرواية، ص (٥٣).

(١٤٠) غسان كنفاني، **الآثار الكاملة**، القصص القصيرة، ص ٤٢٨، ٤٢٩.

(١٤١) غسان كنفاني، **الآثار الكاملة**، القصص القصيرة، ص ٢٤٩.

وما تريد. وبين المنظور الذاتي حيث تفصح الشخصية عن أفكارها الداخلية التي لا تصرح بها.

غير أن غسان كثيراً ما يسقط هذه العبارات ويربط بين خط القص ومقطع التأمل. في قصة (ثماني دقائق) مثلاً نرى هذا الالتحام بشكل واضح:

«مد صدره فوق الحاجز وحاول أن يتطلع إلى الشقة الأخرى ليرى ما إذا كان الباب مفتوحاً إلا أنه لم ير شيئاً.. عاد فنزع سترته ثم نزع حذاءه، ونظر مرة أخرى إلى الطريق:

- حسناً يا تيسير أنت لست خائفاً، ولكن لماذا كل هذا»(١٤٢).

انها لحظة الكشف بالنسبة للشخصية، حيث يكتشف تيسير إحساساً بالخوف لم يكن يتوقع أن يشعر به قبل ذلك.

وفي قصة (الأفق وراء البوابة) يأتي الالتحام بين خط القص ومقطع التأمل ليكشف موقف الشخصية ويحدد مصيرها:

«مد كفه إلى السلة فقبض على ذراعها بعنف واندفع إلى فوق كأنه يقتلع نفسه اقتلاعاً من بحيرة طين..

لا! هذه المرة لن أعود! انه من العار أن أكون جباناً إلى هذا الحد - لقد حملت على كتفي قدراً مليئاً طيلة عشر سنوات طويلة.. وعلي الآن أن أغسله في ظل بوابة مندلبوم! التي ترتفع فاصلاً من حجارة بين الأرض المحتلة والأرض الباقية»(١٤٣).

الماضي يلتقي مع الحاضر في النص السابق، بحيث يأتي الكشف عن موقف الشخصية ليحدد اتجاهها. ان موقف الشخصية الآن فاصل ومحدد، سوف يكف عن الكذب على أمه ويصارحها بحقيقة وضعه ومصير شقيقته.

وفي قصة (ذراعه وكفه وأصابعه) تتبين اللحظة الكاشفة التي يتلاقى فيها الماضي مع الحاضر ليحدد موقف الشخصية:

«هز عصاه بغضب وضيق جفنيه ليستطيع أن يرى بوضوح، ولكنه لم يستطع أن يخطو خطوة واحدة، كان الغضب قد نما في صدره حتى سد حلقه! أيها العجوز الخرف! ترنح قليلاً ثم اتكأ على جذع قريب.. **عجوز خرف! ولكن ليس الآن.. لقد تعلمت أخيراً هذا الدرس الصغير المفيد: إذا اردت شيئاً فخذه بذراعيك وكفيك وأصابعك.. لا لن أقف ذليلاً أمامك يا خيري مرة أخرى!**»(١٤٤).

ان الجمل التي تحتها خط تعبر عن خواطر وأفكار العجوز وهي لم تقدم بفعل من أفعال القول للنفس أو ما في معناه ثم انها لم تقدم في إطار علامات تنصيص لقد استخدم الضمائر فيما سبق بشكل متنوع يتيح للكاتب أكثر من إمكانية ضمير الغائب أولا يشعرنا باستقلال الشخصية عن العالم وعن القارىء، يجعل الكلام غير المترابط مفهوماً، لكنه حين يعود ليمزج الكلام مع ضمير المخاطب تزداد فاعلية التوصيل بين الشخصية والقارىء، ونحس أن المؤلف يفترض وجود الجمهور ولو انه لا يظهر في النص بشكل مباشر.

وتكنيك (مناجاة النفس) في القصة جاء منسجماً مع موضوعها.. إذ انها تصور وحدة الشخصية وعزلتها عن العالم، وما تجره هذه العزلة من إحساس بائس تجاه الآخرين، وتجاه النفس ذاتها، وكان

---

(١٤٢) **المصدر نفسه**، ص ٢٠٣.

(١٤٣) غسان كنفاني، **الآثار الكاملة**، المجلد الثاني، ص ٢٩٢.

(١٤٤) **المصدر نفسه**، ص ٤٥٠.

يمكن أن يتم هذا التصوير عن طريق استخدام المونولوج الداخلي، لكن الكاتب وقد استخدم (مناجاة النفس) فقد تمكن من تصوير جانبي الشخصية الداخلي والخارجي.

لقد عرفنا عن طريق الأسلوب الذي اتبع في القصة أن البطل قد جرب كتابته وانه فشل في عمله ثم حدثنا عن إحساساته بالكآبة والفشل والعزلة مما جعلنا أمام الشخصية من الداخل والخارج فعلاً.

أما في القصة (المجنون) فنحن نجده يستخدم تكنيك (المونولوج الداخلي المباشر) هذا المونولوج الذي يمثله عدم الاهتمام بتدخل المؤلف... وعدم افتراض أن هناك سامعاً[١٤٥].

«والشيء الذي ينبغي أن يؤكد عليه هو أنه لا يفترض هناك وجود سامع، وان الشخصية لا تتحدث إلى أي أحد داخل المنظر القصصي، بل ان الشخصية لا تتحدث في الواقع حتى إلى القارىء.. وباختصار فإن المونولوج يقدم على نحو عشوائي تماماً. كما لو لم يكن هناك قارىء»[١٤٦].

«أنا أقرفص وراء المنعطف بخمس خطوات واسعة. أضع كوعي على ركبتي وأركز ذقني على راحتي وأغمض عيني قليلاً، وأتطلع إلى الناس، ولكنهم لا يرونني. أقرفص هنا منذ **لم أعد كلباً صغيراً**، هذا المكان لي، ليس من إنسان يقرفص فيه سواي، **ان أحداً لم يجده حتى الآن**.. آتي إليه في الفجر، وأظل مقرفصاً حتى تسقط الشمس وراء سطح بيت **الولد الأشقر** يأتي الولد الأشقر، يمشي ببطء على رؤوس أصابعه أراه من طرف عيني. لا أدعه يراني أبداً يصل إلى المنعطف، يضع الطعام، ويركض إلى درج بيته، يفتح الباب وينظر إليّ حتى أقوم فآخذ الأكل وأرجع إلى مكاني مسرعاً فيصيح: «متى ستصبح كلباً مرة أخرى»؟

هذا المكان لي، انا لا أرد عليه.. انا لا أنام إلا بعد أن يؤذن **العصر**، أنا أعرف المؤذن ولكني أحرص على أن لا يعرفني، أنا **أنام في العصر** لأن الناس لا ينامون في وقت **العصر** لذلك فأنا الوحيد الذي **ينام** وقتذاك في كل العالم.. حينما **انام** أغمض عيني وأسند رأسي إلى الحائط **وأحلم احلاماً رائعة**، مرة حلمت أن بقرة قدمت إلي قطعة جبن لأنني كنت جائعاً وحينما أكلتها شعرت أن طعمها يشبه طعم الحليب، وأخذت البقرة تضحك ثم هربت وتركت ذيلها ملقى على **كتفي**[١٤٧].

لا يوجد **شرح** سابق على هذه السطور في القصة، كذلك إذا تمعنا في الموقف نجد الشخصية التي تقدم شخصية وحيدة، وإذن لا يوجد سامع في المنظر. وتؤكد عناصر عدم الارتباط والفيضان في القصة بقطع الفكرة بأخرى على نحو متكرر:

(هذا المكان لي أنا لا أرد عليه) ثم (أنا لا أنام إلا بعد أن يؤذن العصر). لقد اختفى المؤلف تماماً كما هو واضح، والكلام بضمير المتكلم، وزمن الجملة يتردد بين الماضي والحاضر، وليست هناك تعليقات أو توجيهات من المؤلف.

نلاحظ في النص السابق التكرار، واستخدام علامتي التنصيص أحياناً ثم الاستفهام التعجبي مما يدل على الاضطراب في وعي الشخصية، ويساعد في بعثرة الكلام وعدم ترابطه.

وحين نربط بين أسلوب القصة ومضمونها نجد أن (المونولوج الداخلي) كان أفضل معبر عن مضمون القصة. ذلك انها تتحدث عن عقلية مجنون، وما يمكن أن يفكر فيه وهو مضطرب دون ترتيب في الأفكار.

الأفكار هي فيضان وعي (المجنون)، يصلنا الكاتب بعالمه الداخلي ويجعلنا نعيد ترتيب الأحداث

---

(١٤٥) ، (١٤٦) روبرت همفري، **تيار الوعي في الرواية الحديثة**، ص ٤٤، ٤٥.

(١٤٧) غسان كنفاني، **الآثار الكاملة**، المجلد الثاني، ص ١٨٩، ١٩٠.

بالنسبة للشخصية دون أن يتدخل فيها.

وهناك بعض القصص التي يحس فيها القارىء بحضور المؤلف المستمر دون أن يكـون ذلك بشكل مباشر. وحين يتبع الكاتب مثل هذا الأسلوب فهو يتبع تكتيك (المونولوج الداخلي غير المباشر).

«وهو ذلك النمط من المونولوج الداخلي الذي يقدم فيه المؤلف الواسع المعرفة مادة غير متكلم بها، ويقدمها كما لو انها كانت تأتي من وعي شخصية ما، هذا مع القيام بإرشاد القارىء ليجد طريقه خلال تلك المادة وذلك عن طريق التعليق والوصف»[١٤٨].

في قصة (ثماني دقائق) نجد استخداماً جيداً لهذا الأسلوب. لدينا صوتان في القصة: صوت تيسير، وصوت السيد علي، ومن خلال المونولوج الداخلي لكل من الشخصيتين تتكشف لنـا الأبعاد الداخلية التي تتضافر مع الابعاد الخارجية لتضعنا في جو الشخصيات بشكل متكامل.

يطالعنا صوت تيسير:

«وصل المصعد، ففتح تيسير الباب، ثم تركه ينغلق وراءه، كانت الساعة العتيقة في معصمه تشير إلى الثانية وسبع دقائق، وكان العقرب الأحمر يدور على محوره **كشيطان صغير** أسقط ذراعه على فخذه بإهمال ثم أخذ يحدق إلى وجهه بمرآة المصعد المكسورة. كان في حلقه مذاق زيت القطن، وشعر بأن تنفسه ثقيل بعض الشيء..» لا، أنا.. لست خائفاً» هز رأسه في مواجهة المرآة، وابتسم ماداً شفتيه إلى اقصى ما يستطيع، ثم فرد ذراعيه واستند بهما إلى جداري المصعد وأخذ يحدق، منحنياً بعض الشيء. إلى الدوائر الزرقاء المرسومة حول عينيه. كانت في رأسه فكرة **ملفوفة بشرنقة من حرير بنفسجي وكان يدور حولها دبور يستمتع بالانتظار**، ولكن الفكرة كانت هناك، وكان الدبور عاجز بملء رغبته عن الوصول إلى ما في داخل الشرنقة.. عما قليل سيصل إلى الشقة رقم ١٣ التي لم تؤجر ولا حتى لنصف يوم. وفي طريقه إلى الشرفة سوف يمر بباب الحمام، هناك لا بد أن يجد صرصاراً في ركن ما **مقلوباً على ظهره متظاهراً بأنه ميت**، ثم سيصل إلى غرفة النوم وسوف يجد **كرات صغيرة من الغبار ملتفة على هيكل من الشعر إلى غرفة لم تسكن قط**، ثم سيدور مقبض باب الشرفة الزجاجي.. لا يحسن أن لا يفكر بهذا الأمر.

«أنت خائف يا تيسير!» عقد ذراعيه على صدره **وفكر**:

«ان المصعد يزحف ببطء قاتل **كأنه ثعبان بلا ذيل**، لا بد من إصلاحه ذات يوم»[١٤٩] ويأتي صوت السيد علي ليقابل صوت تيسير:

«حينما أغلق تيسير باب المصعد أدار السيد علي ظهره وخرج إلى الشارع:

«**تيسير ولد شجاع.. العمل بالنسبة له شيء عادي**»، رفع رأسه إلى فوق. ولكنه لم يكن متأكداً من أيما شيء كان في غاية التعب.. فأخذ يعد الطوابق حتى ركز بصره على الطابق التاسع..» هنـاك شرفتي كان علي أن أعرفها من المنشفة الخضراء المعلقة على الحبل..» لم يكن تيسير قد وصل بعد وتذكر ان المصعد في هذه العمارة بطيء بشكل مخز إلا أنه عاد فأخذ يتصور كيف تجري الأشياء دون قصد.. كان مرة ينتظر المصعد، حينما شعر بأن إنساناً يقف خلفه، التفت، كانت جارته واقفة هي الأخرى بانتظار المصعد وكانت هذه هي المرة الأولى التي التقيا فيها.. وصل المصعد.. ففتح لها الباب ثم دخل هو الآخر: «لا بد من أن أقول كلمة يجب أن أبدأ علاقة ما[١٥٠].

(١٤٨) روبرت همفري، **تيار الوعي في الرواية الحديثة**، ص ٤٩.

(١٤٩) غسان كنفاني، **الآثار الكاملة**، المجلد الثاني، ص ٢٠١، ٢٠٢.

(١٥٠) **المصدر نفسه**، ص ٢٠٥.

من خلال النصين السابقين نتعرف على عالم الشخصيتين الداخلي: تيسير الذي يغامر بحياته في سبيل بعض الليرات يأخذها من السيد علي، رغم خوفه الداخلي الذي يظهر بواسطة المونولوج، والسيد علي الذي لا يرى من الأمور إلا ظواهرها ويعتقد أن العمل بالنسبة لتيسير شيء عادي، ولا يفكر إلا في نفسه ومتعتها. هذا التقابل بين الشخصيتين يكشفه لنا (المونولوج الداخلي غير المباشر) بشكل واضح، إذ يستخدم الكاتب ضمير الغائب ـ كما نرى ـ ولا يغيب عن القصة ويترك الشخصيات، بل نجده يمدنا بالمعلومات، يفسر ويصف، كما نلاحظ من العبارات التي تحتها خط في مونولوج تيسير خاصة.

وتتجلى براعة الكاتب في أنه قد قدم لنا مادة غير متكلم بها، كما لو انها كانت تـأتي من وعي شخصية ما، مع قيامه بإرشادنا عن طريق التعليق والوصف.

«وفكر» «ثم دخل هو الآخر» والعبارات الموضوعة بين علامتي التنصيص بعدها. وقد استطاع غسان من خلال هذا الأسلوب أن يقدم لنا عالمين مختلفين لهما صوتاهما المختلفين وتعبيرهما المختلف.

قدم لنا عالم الإنسان البرجوازي المستغل، وعالم الإنسان المستغل بطريقة غـير مباشـرة ولا تقديرية، بل انه لجأ إلى أسلوب (المونولوج الداخلي كي يتمكن من تقديم هذين العالمين دون تدخل كثير.

من كل هذا نرى أن كنفاني رغم الفترة الزمنية القصيرة التي ألف فيها قصصاً قصيرة قد طور الكثير من تقنياته وكان حريصاً على أن يستعمل تقنيات مختلفة وأن يستغل إلى جانب موهبته الكثير مما أفاده من قراءات في النقد أو في قصص قصيرة عالمية. ولعل ارتباطه بالكتابة في الصحف والمجلات كانت حافزاً على أن يكثر من هذا النوع من التأليف، فإذا أضفنا إلى ذلك انشغاله المستمر بالقضية والكتابة عنها وجعلها هي كل حياته وكأنه يتنفس مأساة الوطن السليب ويزفر تصميماً على استرداد الأرض مهما غلت التضحيات، بل مهما طال الزمن، مما جعل شكل القصة القصيرة هي أنسب الأشكال الأدبية للتعبير عن آرائه وأحاسيسه.

الخاتمة

عالج البحث أدب غسان كنفاني ـ الرواية والقصة القصيرة ـ من خلال منهج يجعل أساس انطلاقه النص، ويبحث عن الدلالات والعلاقات التي تربط بين أجزائه، ثم يبحث عن رؤية الكاتب للعالم ويعود ليربط ما بين النص ورؤية الكاتب لواقعه المحيط به وللعالم بشكل عام.

اهتم البحث ـ في الباب الأول ـ بالسمات العامة التي تجمع الروايات، محاور الرؤية ثم الأشكال الفنية، تصوير الكاتب لكل من الشخصية والبناء العام، ووقف بالوصف، السرد، الحوار.

أما الباب الثاني فقد تناول في فصلين كل رواية على حدة، موضوعاً وبناءاً فنياً، الروايات الكاملة والروايات غير الكاملة، فاتضح ان المنظور الذي ينطلق منه الكاتب هو منظور واقعي، يتلمس أبعاد حركة الواقع، مكتفياً حيناً بنقد الواقع بمرارة شديدة (مبرزاً بعض العوامل الايجابية دون التركيز عليها، كما في ـ رجال في الشمس ـ ما تبقى لكم ـ عائد إلى حيفا)، مجسداً العوامل الايجابية وقوى التغيير حيناً آخر كما في روايات ـ أم سعد ـ العاشق ـ برقوق نيسان ـ.

وفي تناوله للشخصية وجدنا أنه بينما قد ضيق مساحة الواقع واختزلها، واختار شخصيات متفردة ذات وضع خاص، وليست ذات ملامح نمطية، في أكثر رواياته، ووجدناه اتجه إلى بناء الشخصية النمطية في (أم سعد) من الروايات الكاملة و (العاشق) (برقوق نيسان) من الروايات غير الكاملة، حيث اننا ـ في هذه الروايات ـ نتحرك مع الشخصيات التي تعبر عن جوهر اللحظة الفلسطينية، وتعبر عن المنحى العام لحركة المجتمع.

ولا شك ان الموضوع الواحد الذي شغل غسان والذي افترش جميع أعماله، هو القضية الفلسطينية. لقد عاش لها وكتب لها، ومات في سبيلها، مما جعله كاتب قضية بالدرجة الأولى. وأدبه أدب ملتزم بقضية الشعب وفقراء الوطن.

ولا شك أن لهذا الالتزام أثره في البناء الفني لأدب غسان كما تبين من خلال البحث.

لاحظنا كثيراً من التشابه في استخدام النماذج، حيث انه يقابل بين شخصية الانسان المثقف والإنسان البسيط، وبين الإنسان الايجابي والسلبي، بشكل يتكرر كثيراً في أعماله.

كما انه يكرر استخدام شخصية الراوي، الذي يبشر ويعظ، في أدبه، ذلك ان الانسان السياسي المقاوم في غسان يريد أن يستخدم كافة أساليبه للمقاومة، ووسيلته هي الكتابة، لذلك نرى أن كتابته السياسية تطغى على الفنية في بعض رواياته وقصصه القصيرة، بينما تطغى الفنية على الأدب في أعمال أخرى.

أما أثر الموضوع الواحد في الشخصيات فقد رأيناه في تكوين الشخصيات الفكري أكثر من تكوينها الإنساني، حيث اننا نراها نماذج مجردة غالباً لا نماذج إنسانية واقعية حيّة ـ كما يتجسد في رواية ـ عائد إلى حيفا ـ.

وفي الباب الثالث وقف عند القصة القصيرة، وتبينا السمات العامة التي تجمعها بالرواية، حيث أن محاور الرؤية واحدة بين الاثنين: الأرض، والموت، السلاح، لكنه أبرز في القصة القصيرة واقع التشرد واللجوء بشكل مميز.

ورأينا غسان في القصة القصيرة يتحرك بحرية، ويدخلنا عوالم متعـددة متنوعـة، ويتجه إلى النمطية في تصوير الشخصيات أكثر مما رأيناه في الرواية.

لقد لاحظنا الاقتصاد في رسم الشخصيات، الاقتصاد في تصوير الزمان والمكان بشكل جلي في القصة القصيرة، كما كانت من صفاته في الوصف والتصوير في الرواية، لكنها صفات كاتب القصة القصيرة أساساً، ولهذا نجد ذلك مرتبطاً مع كتابته للرواية القصيرة لا الطويلة، واعتماده مبدأ الانتقاء لا الاستقصاء في الوصف، حيث أن الرواية القصيرة تميل إلى التكثيف واستخدام الرمز أكثر من ميلها إلى التفصيل في مظاهر الحياة الواقعية. ولا شك ان القصة القصيرة كانت أنسب الأشكال الأدبية التي عبر بواسطتها غسان عن نفسه مما جعله كاتب قصة قصيرة بالدرجة الأولى.

ولا يعدو هذا البحث أن يكون خطوة على طريق الاجابة عن بعض الأسئلة التي تطرح نفسها على الأدب الفلسطيني المقاوم، وأدب غسان بالذات، لذلك تبقى الحاجة ملحة إلى دراسات أخرى تتناول الأدب الفلسطيني بشكل عام والمواضيع التي لم تدرس في أدب غسان بشكل خاص، المسرحية، المقالات النقدية المتعددة، الروايات والقصص القصيرة التي لم تنشر بعد والتي لا بد أن تصدرها لجنة تخليد أعمال غسان كنفاني قريباً.

المصادر والمراجع العربية

١ - المصادر :

- غسان كنفاني، **المجلد الأول**، الروايات، تشرين الثاني، بيروت، ١٩٧٢م.
  المجلد الثاني، القصة القصيرة، حزيران (يونيو)، بيروت، ١٩٧٣م.
  المجلد الثالث، المسرحيات، تشرين الأول (اكتوبر)، بيروت، ١٩٧٨م.
  المجلد الرابع، الدراسات الأدبية، كانون الأول (ديسمبر) بيروت، ١٩٧٧م.
  ثورة ٣٦ - ١٩٣٩م في فلسطين، خلفيات وتفاصيل وتحليل، الجبهة الشعبية لتحرير فلسطين، لجنة الاعلام المركزية، بيروت، ١٩٧٤م.
  القنديل الصغير، دار الفتى العربي، ط ١، يناير (كانون الثاني، بيروت، ١٩٧٥م).

٢ - المراجع العربية:

- إبراهيم فتحي، **العالم الروائي عند نجيب محفوظ**، دار الفكر المعاصر، القاهرة ، ١٩٧٨م.
- إحسان عباس والياس خوري وفضل النقيب، **غسان كنفاني إنساناً وأديباً ومناضلاً**، اتحاد الكتاب والصحفيين الفلسطينيين، بيروت، ١٩٧٤م.
- احمدابراهيم الهواري، **البطل المعاصر في الرواية المصرية**، منشورات وزارة الاعلام، الجمهورية العراقية، ١٩٧١م.
- الياس خوري، **تجربة البحث عن أفق**، منظمة التحرير الفلسطينية، مركز الأبحاث، بيروت، لبنان، حزيران (يونيو)، ١٩٧٤م.
- أمل زين الدين / جوزيف باسيل، **تطور الوعي في نماذج قصصية فلسطينية**، ط ١، دار الحداثة، بيروت، ١٩٨٠م.
- إميل حبيبي، **سداسية الأيام الستة**، دار الهلال العدد ٢٤٩، (يونيو) القاهرة، ١٩٦٩م.
  الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد ابي النحس المتشائل، دار ابن خلدون، ط ٢، بيروت، نوفمبر، ١٩٧٤م.
- جورج سالم، **المغامرة الروائية (دراسات في الرواية العربية)**، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، ١٩٧٣م.
- رضوى عاشور، **الطريق إلى الخيمة الأخرى**، دار الآداب، ط ١، بيروت، حزيران (يونيو) ١٩٧٧م.
- سميرة عزام، **الساعة والإنسان**، المؤسسة الأهلية للطباعة والنشر، بيروت.
- سهير القلماوي، **النقد الأدبي**، دار المعرفة، معهد البحوث والدراسات العربية، القاهرة.
- شكري محمد عياد، **القصة القصيرة (تأصيل فن أدبي)**، محاضرات ألقاها الدكتور على طلبة الدراسات الأدبية واللغوية، معهد البحوث والدراسات العربية القاهرة، ١٩٦٧ - ١٩٦٨م.
  دراسات في التفسير الحضاري للأدب (الرؤيا المقيدة)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٨م.
  البطل في الأدب والأساطير، دار المعرفة، ط ٢، فبراير، القاهرة ١٩٧١م.
- شكري عزيز ماضي، **انعكاس هزيمة حزيران على الرواية العربية**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٧٨م.

- صلاح فضل، **منهج الواقعية في الإبداع الأدبي**، دار المعارف، ط ٢، القاهرة، ١٩٨٠م.
- عبد القادر ياسين، **كفاح الشعب الفلسطيني قبل العام ١٩٤٨م**، مركز الأبحاث، منظمة التحرير الفلسطينية، بيروت، لبنان، ايار (مايو) ١٩٧٥م.
- عبد المحسن طه بدر، **حول الأديب والواقع**، دار المعرفة، ط ١، القاهرة، مارس ١٩٧١م.
نجيب محفوظ (الرؤية والاداء) (١)، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٧٨م.
مقدمة في نظرية الأدب، دار المعرفة، القاهرة، ١٩٧٣م.
- غالي شكري، **الرواية العربية في رحلة العذاب**، عالم الكتب، ط ١، ١٩٧١م.
- فاطمة موسى، **بين أدبين**، مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة، ١٩٧٥م.
- السيد يس، **التحليل الاجتماعي للأدب**، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٧٠م.
- الإصحاح الثالث: **الكتاب المقدس**، دار الكتاب المقدس في العالم العربي.
- لويس عوض: **الثورة والأدب**، وزارة الثقافة، دار الكاتب العربي للطباعة، القاهرة، ١٩٦٧م.
دراسات في أدبنا الحديث، مطابع الطناني وشركاه، ط ١، دار المعرفة، القاهرة، مايو ١٩٦١.
- محسن جاسم الموسوي: **الموقف الثوري في الرواية العربية المعاصرة**، منشورات وزارة الاعلام، الجمهورية العراقية، ١٩٧٥م.
- محمد يوسف نجم: **فن القصة**، دار الثقافة، ط ١، بيروت، ١٩٦٦م.
- محمد مندور: **الأدب ومذاهبه**، دار نهضة مصر للطبع، القاهرة، ١٩٧٤م.
- محمود الربيعي: **قراءة الرواية**، دار المعارف بمصر، القاهرة، ١٩٧٤م.
- محمد مفيد الشوباشي، **الأدب ومذاهبه**، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، ١٩٧٠م.

٣ - المراجع الأجنبية المترجمة:

- إرنست فيشر، **ضرورة الفن**، ترجمة أسعد حليم، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، ١٩٧١م.
- أوستن وارين ورينيه ويليك، **نظرية الأدب**، ترجمة محي الدين صبحي، مراجعة د. حسام الخطيب، دمشق، ط ١، ١٩٧٢م.
- أ. ف تشيتشرين، **الأفكار والأسلوب** (دراسة في الفن الروائي ولغته)، ترجمة د. حياة شرارة، منشورات وزارة الثقافة والفنون، الجمهورية العراقية، ١٩٧٨م.
- برتولد بريخت، **نظرية المسرح الملحمي**، ترجمة جميل نصيف، وزارة الاعلام العراقية، بغداد، ١٩٧٣م.
- جورج لوكاتش، **دراسات في الواقعية**، ترجمة نايف بلوز، وزارة الثقافة، دمشق ١٩٧٢م.
- جون فريفيل، **الأدب والفن في ضوء الواقعية**، ترجمة محمد مفيد الشوباشي، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٧٠م.
- جماعة من الأساتذة السوفييت، **أسس علم الجمال الماركسي اللينيني**، تعريب يوسف حلاق، تدقيق عدنان جاموس، دار الجماهير، دمشق، ١٩٧٨م.
- روبرت همفري، **تيار الوعي في الرواية الحديثة**، ترجمة محمود الربيعي، دار المعارف بمصر، القاهرة، ١٩٧٤م.

- طائفة من الأساتذة المتخصصين، **حاضر النقد الأدبي**، ترجمة وتقديم وتعليق د. محمود الربيعي، دار المعارف بمصر، ط ١، ١٩٧٥م.
- فلاديمير إيليتش لينين، **المختارات**، دار التقدم، موسكو، المجلد ٣، ج ، ١٩٧٦م.
- ليون إيدل، **القصة السيكولوجية**، ترجمة د. محمود السمرة، منشورات المكتبة الأهلية، بيروت، نيويورك، ١٩٥٩م.
- ماركس، **الثامن عشر من برومير لويس بونابرت**، دار التقدم، فرع طشقند، موسكو.
- مكسيم غوركي، **الأم**، نقله عن الروسية إلى الفرنسية رينيه هانز يكلر، المكتبة الثقافية، بيروت، لبنان.
- موريس كورنفورت، **مدخل إلى المادية الجدلية**، دراسات فلسفية، ترجمة محمد مستجير مصطفى، ط ٢، دار الفارابي، ١٩٨٠م.
- **هاسكل بلوك** ـ هيرمان سالنجر، **(الرؤيا الإبداعية)**، ترجمة أسعد حليم، مراجعة محمد مندور، مكتبة نهضة مصر بالفجالة، القاهرة، ١٩٦٦م.
- هنري لوفيفر، **المنطق الجدلي**، ترجمة ابراهيم فتحي، دار الفكر المعاصر، ط ١، القاهرة، ابريل، ١٩٧٨م.

٤ ـ الدوريـــات:

- إبراهيم فتحي (الواقعية الاشتراكية مرة أخرى) نشرت في **الثقافة** القاهرية، يوليو ١٩٦٤م.
- إحسان عباس، (الجسور والعلاقات في قصص غسان)، **شؤون فلسطينية**. العدد ١٣، ايلول، ١٩٧٢م.
- أحمد خليفة، (عالم القضية الفلسطينية في أدب غسان كنفاني)، **مجلة شؤون فلسطينية** عدد ١٣، أيلول (سبتمبر)، ١٩٧٢م.
- أفنان القاسم، (طريق الكاتب والمناضل الثوري)، **شؤون فلسطينية**، عدد ٤٧، تموز (يوليو)، منظمة التحرير الفلسطينية، مركز الأبحاث، ١٩٧٥م.
- الياس خوري، (حوار مع جبرا ابراهيم جبرا عام ٧٤م) **شؤون فلسطينية**، العدد ٧٧، نيسان، ١٩٧٨م.
- بلال الحسن (غسان والموت). **شؤون فلسطينية**، العدد ١٣، أيلول ١٩٧٢م.
- جابر عصفور، (قراءة في أدب نجيب محفوظ)، مجلة **فصول**، القاهرة، ١٩٨١م. (عن البنيوية التوليدية)، مجلة **فصول**، العدد الثاني، المجلد الأول، يناير، ١٩٨١م.
- سهيل عمر الخالدي، (محاولة في قراءة أدب غسان كنفاني)، **الأقلام**، العدد السابع، بغداد، ١٩٧٧م.
- علي حسين خلف، (د. رضوى: الطريق إلى الخيمة الأخرى)، **شؤون فلسطينية**، عدد ٧٣، ١٩٧٨م.
- غسان كنفاني، (غسان كنفاني في آخر لقاء إذاعي قبل استشهاده)، مجلة **الهدف**، المجلد الخامس، العدد ١٢٩، السبت ١٥ أيلول، ١٩٧٣م.
- فاروق وادي، (سقوط زمن الوهم)، مجلة **شؤون فلسطينية**، العدد ١٠٧، تشرين الأول (أكتوبر)، ١٩٨٠م.
- ف. المنصور، (غسان في كتبه الأحد عشر، **شؤون فلسطينية**، عدد ١٣، أيلول، ١٩٧٢م.

- فيصل دراج، «توفيق زياد شاعر الواقعية المقاتلة»، **شؤون فلسطينية**، عدد ٥٣ ـ ٥٤، كانـون الثاني/ شباط (يناير، فبراير)، ١٩٧٦م.
(البطل في التاريخ بين أم سعد غسان وعجوز افنان القاسم)، **شؤون فلسطينية**، العدد ٤٩، أيلول (سبتمبر)، ١٩٧٥م.
(الأدب والسياسة علاقة تلاقي أم علاقة اغتصاب)، **شؤون فلسطينية**، عدد ٦٦، ١٩٧٧م.
- لوسيان جولدمان، (الوضع ومشكلات المنهج)، مجلة **فصول**، الجزء الأول، العدد الثاني، القاهرة، ١٩٨١م.

٥ ـ رسائل جامعية:

- أحمد أبو مطر، **الرواية في الأدب الفلسطيني من عام ١٩٥٠ ـ ١٩٧٥م**، رسالة دكتوراه، القاهرة، ١٩٧٩م.
- جهاد عبد الجبار الكبيسي، **ثلاثية نجيب محفوظ**، رسالة ماجستير، القاهرة ١٩٧٨م.
- سيزا أحمد قاسم، **الواقعية الفرنسية والرواية العربيـة في مصر**، رسالة دكتـوراه، جامعـة القاهرة، كلية الآداب، يونيو ١٩٧٨م.
- عبد الرحمن بسيسو، **المأثورات الشعبية وأثرها في البناء الفني للرواية الفلسطينية**، رسالة ماجستير، القاهرة، ١٩٨٠م.

٦ ـ مقـابــلات:

حوار أجرته الباحثة مع فايزة كنفاني في الكويت، مجلة **الهدف**، العدد ٥٨٩، بيروت، لبنان، مايو ١٩٨٢م.

المـراجع الأجنبيـة:

- Brecht, Bertolt, **The Caucasian Chalk Circle,** Penguin Books, England, 1965.
- Camus, Albert, **The Rebel,** Translated by Anthony Bower. Penguin Books, London, 1962.
- Doglas, Rowland, **The Arab - Israeli Conflict as represented in Arabic fiction,** Michigan, P.H.D.
- Fischer, Ernst, **The Necessity of Art,** Translated by Anna Bostock, Penguin Books, London 1963.
- Forster, E.M., **Aspects of the Novel,** Penguin Books Middlesex, 1927.
- Kafka, Franz, **The Trial,** Printed in G. Britain by Hazell Waston and Viney Ltd Aylesbury, Bucks 1935.
- Kilpatrick, Hilary, **Commitment and literature:** The Case of Ghassan Kanafani, British Society for Middle Eastern Studies Bulletin, Vol. 3 No. I, 1976.
  Tradition and Innovation in the fiction of Ghassan Kanafani, Journal of Arabic literature, VII, 1976.
- L. Tolstoi, **What is Art?** in Criticism, The major texts, Harcourt Brace, Jowonorich, 1970.
- Lubbock, Perey, **The Craft of fiction,** London, Jonathan Cape 1954.
- T.S. Eliot, **The Confidential Clerk,** London, Faber and Faber Limited, 1974.
- Tindall, William, **The Literary Symbol,** Bloomington, «Indian University Press», 1955.

الفهـرس

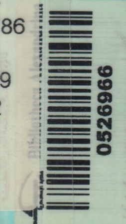
وعد الغد



ما يزال غسان كنفاني، رغم مرور أكثر من خمسة عشر عاما على وفاته، هاجسا للعديد من الأدباء والنقاد والدارسين، ومؤرخي الأدب، ومصدراً من مصادر التاريخ الأدبي الفلسطيني المعاصر.

في هذا الكتاب تحاول فيحاء عبدالهادي، من موقع الدارس المتخصص، أن تقدم رؤية معمقة لغسان كنفاني، التجربة والانسان، مستفيدة من الامكانيات اللامحدودة للمنهج الواقعي في الدراسة.

ولأن «الحاجة ما تزال ملحة لدراسات تتناول الأدب الفلسطيني بشكل عام، والمواضيع التي لم تدرس في أدب غسان بشكل خاص: المسرحية، المقالات النقدية المتعددة، الروايات والقصص القصيرة التي لم تنشر بعد، والتي لا بد أن تصدرها لجنة تخليد أعمال غسان كنفاني قريباً»، فإننا نعتز بتقديم هذه الدراسة للقارىء العربي، آملين أن تكون قد أسهمت في اضافة بُعد جديد إلى أبعاد هذه التجربة الابداعية المميزة: غسان كنفاني.



الغلاف: زهير أبو شايب

دار الكرمل للنشر والتوزيع
ص.ب ١٧٠٦٣ - هاتف ٦٠٦٥٨٠ - عمان/الأردن

دائرة الثقافة
منظمة التحرير الفلسطينية

الشركة الدولية للطباعة والنشر